Володимир ЖИШКОВИЧ

ДАВНЬОУКРАЇНСЬКА РЕЛЬЄФНА ІКОНА XI — ПОЧАТКУ XIV СТОЛІТЬ

Серед скульптурних творів давньої Руси-України особливе місце посідає рельєфна ікона. Невеликих розмірів, такі іконки та хрести були дуже популярні. Їх носили на грудях або підвішували до окладів шанованих ікон. Виготовляли іконки та хрести з кістки, дерева, перламутру, кераміки, скла, різноманітних смол (литики), а також каменю. Відповідно до властивостей матеріалу застосовувалися й різні способи виготовлення — лиття, карбування, різьблення, тиснення. Серед відомих на сьогодні творів найбільше металевих і особливо кам'яних іконок та хрестів. На відміну від Візантії, де іконки здебільшого виготовляли з коштовного і напівкоштовного каменю твердих порід, у різних районах давньоруської держави їх різьбили переважно з місцевих м'яких порід. Часто використовувано рожевий та синій шифер, сірі сланці, рідше — жировики, пісковик. Інколи застосовувалися і привозні породи — яшма, стеатит, пірофеліт[1].

Виготовлення іконок вимагало вправности, знання іконографії, вміння володіти різцем (різьбленими були також ливарні форми)[2]. Такі твори створювано переважно в художніх майстернях при монастирях, архиєрейських домах або при княжих дворах, де поруч з різьбярами працювали іконописці та майстри книжкової мініатюри. На зв'язок з художніми осередками вказує значна кількість професійно виконаних творів, що систематизуються за манерою різьблення та стильовими особливостями. Такі іконки розглядали переважно з близької відстані, тому великого значення надавалося скрупульозному проробляннню деталей. Особлива увага приділялася людським зображенням і, зокрема, канонічно вивіреним рисам обличчя божественних осіб і святих.

Великим розмаїттям, у порівнянні з іконописом, відзначалась іконографія різьбленої ікони. Цьому сприяли не лише популярність тих чи тих сюжетів у певні історичні періоди та кількість аналогів-взірців, які, на відміну від живописних ікон, частіше і швидше переносилися з місця на місце, а й безпосередні індивідуальні вимоги замовників, для яких переважно й виготовлялися такі іконки. Нагрудні іконки замовляли як духовні

---

[1] Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. //Свод археологических источников.— Москва, 1983.— Вып. Е 1-60.— С. 5.

[2] Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси.— Москва, 1948.— С. 270—274, 424, 425.

особи, так і світські: давньоруська знать (князі, бояри, купці), дружинники та прості горожани. Символіка зображень на іконках мала різноманітне значення, здебільшого вони сприймались як обереги[3].

На початок другого тисячоліття у візантійській іконографії склалися переважно всі основні схеми канонічних зображень, які швидко поширювалися по християнських країнах Європи. Поступово на Русі сформувалася своя візантійська іконографія з притаманними лише даному середовищу характерними ознаками.

У рельєфній іконі відтворено найдавніші іконографічні мотиви давньоукраїнського мистецтва XI — початку XIV ст., більшість з яких лише частково збереглася в живописних творах того часу. Найпоширенішими як у живописі, так і в рельєфній іконці були зображення Господа Ісуса Христа та Богородиці. Серед збережених творів дрібної пластики трапляються майже всі занесені з Візантії традиційні типи зображень Пресвятої Божої Матері[4].

На Україні, і передусім у Придніпров'ї, здавна особливу вагу мав іконографічний тип Богородиці Оранти. Апсиди майже всіх київських храмів були прикрашені фігурами Марії, яка стоїть з піднятими руками. Її образ, з одного боку, був поєднаний з ідеєю вознесіння Христа, а з другого — з символікою міфологеми богині-заступниці у солярно-вегетативному культі[5]. Найдавніше поясне зображення Богородиці Оранти в дрібній рельєфній пластиці відоме на невеликій двосторонній іконці (зелений камінь-змійовик) із Шумського городища[6]. Даний тип зображення близький до Орант, знаних з київських енколпіонів, а також княжих печаток. Найближчою аналогією іконографії поясної Богородиці Оранти на іконці є ґравірована з чернінням срібна підвіска, яку знайдено в схову Десятинної церкви у Києві[7]. Особливістю зображення Оранти на іконці з Шумського городища є великі зап'ястя з витягнутими пальцями. Прямими паралельними ритмічними лініями вирішено бганки мафорія, які динамічно спадають з піднятих рук Богородиці. За прийомами різьблення та епіграфічними ознаками ця іконка належить до творів дрібної пластики, що датуються другою половиною XII — першою третиною XIII ст.[8]

У IX—XII ст. на стінах багатьох візантійських храмів уміщувано монументальні мармурові рельєфи із зображеннями Богородиці Оранти. Понад десяток аналогічних рельєфів зберігся до наших днів. Монументальні рельєфні зображення Оранти відомі також в українському мистецтві княжих часів. Найпізніше зображення Оранти в пластиці (рельєф-триптих) було виконане на честь відбудови у 1470 р. Лаврського собору Києво-Печерського монастиря за князя Семена Олельковича. Триптих із зображенням

---

[3] Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика...— С. 45, 47.

[4] Кондаков Н. П. Иконография Богоматери.— Петроград, 1914— Ч. 1; його ж. Иконография Богоматери.— Петроград, 1915.

[5] Замятина Е. А. Мифологические мотивы в символике Софии Киевской // Отечественная философская мысль XI—XVII веков и греческая культура.— К., 1991.— С. 31—35.

[6] Раппопорт П. А. Археологические и архитектурные заметки // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института археологии АН СССР.— Москва, 1963.—№ 96.— С. 33, рис. 5.

[7] Каргер М. К. Киев и монгольское завоевание // Советская археология (далі — СА).— Москва; Ленинград, 1949.— Вып. 11.— С. 85, рис. 29.

[8] Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика...— С. 58, табл. 6 (6), № 39.

Оранти серед печерських отців Антонія і Феодосія спершу був уміщений на стіні апсиди собору, а в 90-х роках XIX ст. перенесений на стіни Великої лаврської дзвіниці. Зображення Оранти з триптиха було копією давнішого одиночного рельєфа (зберігається у фондах музею Києво-Печерського державного історико-культурного заповідника), близького за іконографією до візантійських мармурових рельєфів часів правління імператорів Македонської династії (867—1056)[9]. Загалом зображення Оранти з київського одиночного рельєфа характером лінійного вирішення ікони перегукується з мозаїчним прототипом із Софії Київської[10]. Правда, цей рельєф має й стильові особливості пізніших періодів. Час виготовлення рельєфа не виходить за межі XIII — початку XIV ст.[11]

З мотивом Богородиці Оранти тісно поєднаний іконографічний тип Богородиці Втілення, або Великої Панагії. Цей тип Богородиці серед відомих нам творів давньоукраїнської пластики поширений переважно на невеликих печатках, що належали вищим духовним особам — митрополитам і єпископам. Поясне зображення Богородиці Втілення (відоме ще як „Знамення“) вміщено на одній із сторін круглої іконки зі світлого каменю[12]. Більшого поширення на теренах України тип Богородиці Великої Панагії набув у іконописі.

З кінця XI ст. у дрібній пластиці дедалі частіше з'являється іконографічний образ Богородиці Одигітрії. На українських землях особливо поширився іконографічний мотив, за яким Богородицю зображувано з немовлям на лівій руці. У давньоукраїнській дрібній пластиці зображення Одигітрії на повний зріст трапляється рідко, переважно — на київських енколпіонах. Серед поясних зображень Одигітрії у дрібній пластиці особливо виділяються іконки, що належать до київської школи різьблення. Для них характерне анфасне трактування ликів Богородиці та Христа, а також своєрідне декорування мафорія Марії по краях смужкою з випуклих квадратів, як на зворотному боці вже згаданої раніше кам'яної іконки з Шумського городища. Мафорій Одигітрії на ній прикрашений також своєрідними хрестиками із заокругленими кінцями, що символізували цнотливість. Іконографічний тип Одигітрії зображувано на іконах, зокрема, з Любеча, Ізяславля[13], а також на круглій бронзовій рельєфній іконі, знайденій у селі Луках на Черкащині[14].

---

[9] Lange R. Die Byzantinische Reliefikone // Verlag Aurel Bongers Recklinghausen.— 1964.— St. 22, Abb. V.— Abb. 1, 3, 4.

[10] Г. Логвин припускає, що цей рельєф іконографічно повторював мозаїчний образ Оранти з Успенського собору в Києві (Логвин Г. Н. Скульптура та різьблення XIV — першої половини XVI століття // Історія українського мистецтва.— К., 1967.— Т. 2.— С. 111—112, іл. 68).

[11] Логвин Г. Н. По Україні.— К., 1968.— С. 43.— Іл. на с. 33.

[12] Зберігається у Москві, в Державному історичному музеї, № 81761/426. Т. Ніколаєва датує її XIII ст. і відносить до творів візантійського походження (Див.: Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика...— С. 58, табл. 10 (5), № 41).

[13] Там само.— С. 59—61, табл. 11 (5), № 46; табл. 12 (8), № 54; с. 144, табл. 64 (1), № 358.

[14] Пуцко В. Візантійське художнє ремесло і Київська Русь // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Праці Секції мистецтвознавства.— Львів, 1994.— Т. 227.— С. 23.

Дещо інша за характером кругла кам'яна іконка Одигітрії зі Старого Галича[15]. Цілком можливо, що її виготовлено у XII — на початку XIII ст. у майстерні, яка функціонувала в одному з міст Галицького князівства. На іконці лики Богородиці та Христа подані повернутими у три чверті та зверненими одне до одного, голова Марії ледь похилена до немовляти. Такий тип Одигітрії особливо поширився у західноукраїнському малярстві післямонгольської доби, зокрема, у Галичині та на Волині[16]. Виразно опущені плечі Богородиці, а також форма доволі широкого круглого обличчя та деякі інші риси, притаманні візантійським прототипам, вказують на певний вплив тогочасного візантійського мистецтва та стилістичні прикмети галицької пластики.

Унікальним зразком монументальної пластики є рельєф із зображенням Богородиці з немовлям, знайдений у руїнах Десятинної церкви. Богородицю вирізьблено в анфас із немовлям, яке сидить на лівій руці. Подібний мотив рідкісний не тільки для давньоукраїнського мистецтва, а й для візантійського[17]. Припускають, що рельєф було виготовлено на рубежі XII—XIII ст. для католицького храму в Києві, оскільки саме в той період даний іконографічний тип Богородиці відроджується у мистецтві Візантії та на Заході[18]. Проте місцевий сірий пісковик, з якого вирізьблено рельєф (поклади в районі Канева — Трахтемирова) і який широко використовувався в мируванні Десятинної церкви, свідченням чого є збережені залишки фундаментів вихідної частини храму, а також характер фрагментарно збереженої монограми Христа та уламки фриза з грецькими написами (виконано з того ж матеріалу), схиляють до висловленої окремими дослідниками думки про те, що рельєф належав саме Десятинній церкві й був уміщений на фасаді храму[19]. Крім того, анфасне трактування лику Богородиці із спрямованим на глядача поглядом було характерним для візантійського мистецтва X ст., а згодом і для ранньої давньоукраїнської київської пластики. Цілком можливо, що рельєф різьбив один із майстрів, яких запросив Володимир „із греків" з Корсуні на пораду „попів корсунських", котрих узяв із собою до Києва і яких на чолі з Анастасієм-корсунянином поставив служити у Десятинній церкві.

Близький за характером до мотиву Одигітрії іконографічний тип Богородиці Милування[20]. Цей глибоко ліричний мотив, у якому втілено народний ідеал самовідданої материнської любови, широко представлений у давньоукраїнській дрібній пластиці. На теренах України поширився мо-

---

[15] Пекарская Л. В., Пуцко В. Г. Византийская мелкая пластика из археологических находок на Украине // Южная Русь и Византия.— К., 1991.— С. 136, илл. 8.

[16] Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV—XVIII ст. у музейних колекціях Львова.— Львів, 1990.— Іл. 22, 25, 77, 94, 114.

[17] Холостенко Н. Памятник древнерусской пластики // Искусство.— 1969.— № 5.— С. 49—51.

[18] Пуцко В. Г. Каменный рельеф из киевских находок // СА.— 1981.— № 2.— С. 223—232.

[19] Холостенко Н. Памятник...— С. 49—51; Асеєв Ю. С. Джерела. Мистецтво Київської Русі.— К., 1980.— С. 97.

[20] Див.: Лазарев В. Н. Византийская икона комниновской эпохи // Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство.— Москва, 1978.— С. 18—22.

тив з Богородицею, яка тримає маленького Христа на лівій руці*. Цей мотив відтворено на шиферній іконці з розкопок у Києві (XII ст.)[21]. Близькою до київської є глиняна іконка з с. Сахнівки на Київщині (район Канева)[22]. До київської групи пам'яток рельєфної дрібної пластики належить і двостороння шиферна іконка із зображенням Богородиці Милування з колишньої збірки М. Большакова[23]. Іконографічний тип „Милування" представляє невелика бронзова іконка з давнього Галича (XIII ст.), на якій на повний зріст зображено Богородицю з маленьким Христом на лівій руці[24].

Окрім згаданих іконографічних типів, у давньоукраїнській пластиці зображення Богородиці в мотиві „Благовіщення" відлито на бронзовому образку з с. Бовшева, який належить до творів галицької металопластики XII — початку XIII ст.[25]

Іконографічні типи Богородиці в давньоукраїнській різьбленій пластиці частково були запозичувані з малярства, зокрема живописних ікон домонгольської доби, що правили за зразок для наслідування, але у первісному вигляді до наших днів не дійшли. Деякі іконографічні типи, що збереглися переважно у металопластиці та ужитковому мистецтві, мали аналоги в тогочасних живописних творах, серед яких теж були поширені іконографічні мотиви „Деісус", „Богородиця Милування", „Одигітрія", „Влахернська" („Непорушна Стіна"), „Богоматір Никопея", стародавні варіанти сюжетної композиції „Розп'яття". За змійовиками відомий і тип славетної давньоукраїнської ікони Богоматері Ченстоховської та Холмської. Іконографія Богородиці Никопеї використана на унікальній кам'яній (рожевий шифер) іконці, яка за стилем зображення, орнаментацією одягу і палеографією написів належить до кола пам'яток другої половини XII — початку XIII ст., що походять з київських майстерень, у яких виготовлено низку високохудожніх творів[26]. Характерною особливістю іконографії Никопеї на київській іконці є вміщені по обидва боки над плечими Богородиці різьблені у медальйонах зображення руських святих князів-мучеників Бориса та Гліба. Над зображенням князів, у верхніх кутках ікони, вміщено архангелів Михаїла та Гавриїла. В образі Богородиці Никопеї, яка дбайливо підтримує перед грудьми овальний медальйон з маленьким Христом Еммануїлом, у поєднанні з символічними охоронцями рідної землі — князями Борисом і Глібом та воєводами небесного воїнства — архангелами Михаїлом та Гавриїлом, відобразилися ідеї переможного утвердження християнства на Русі, прагнення до зміцнення Київської держави.

---

* Правда, серед творів київської металопластики трапляється мотив з Богородицею, яка тримає немовля й на правій руці, — на зразок живописної Вишгородської Богородиці Елеуси (змійовики XII ст., мідний образок XIII ст. з с. Сахнівки на Київщині).

21 Мистецтво Київської Русі.— К., 1989.— Іл. 198.

22 Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки.— К., 1900.— С. 18, № 307.

23 Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика...— С. 13, 20, 50, табл. 2 (9), № 12.

24 Пекарская Л. В., Пуцко В. Г. Византийская мелкая пластика...— С. 136, илл. 12.

25 Баран В. Д., Вуйцик В. С. Давньоруська ікона з поселення Бовшів // Археологія.— 1978.— Вип. 28.— С. 93—96.

26 Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика...— С. 22, 56, табл. 5 (4), № 33.

Поряд із зображеннями Богородиці у давньоукраїнській пластиці, як і в малярстві, дедалі більшого поширення набували іконографічні зображення Христа. На увагу заслуговують і різьблені іконки, які, за своїм символічним значенням, не поступалися монументальним творам і рівною з ними мірою виступали в ролі матеріалізованих чуттєвих відображень духовного архетипу. Зображення на іконках сповнені надприродної енерґії, що була притаманна їхньому божественному прототипу, передусім Ісусові Христу, в образі якого воєдино злилися дві природи — божественна і людська, що робило його водночас описувано-неописуваним[27]. У твори української пластики, як і у численні іконографічні образи візантійського мистецтва, вкладано ідею „вищого натхнення"[28], яка, нарівні з принципом канонічности, була основою творчого методу як візантійських, так і українських майстрів. Згідно з канонами Візантії, де пластичні символи стали іконографічними інваріантами, Христос, як найзначніша фіґура у християнській релігійній системі світобачення, завжди був зображений фронтально. Фронтальна поза мала символізувати духовне спілкування образу з глядачем, коли відбувається своєрідне його „явління". Знак святости Христа посилював німб, який став художнім символом піднесености та одухотворености. Символічний образ духовної самозаглиблености, споглядальности досягався анфасним зображенням лику зі спрямованим на глядача поглядом. Згадані пластичні засоби вираження стали використовувати і давньоукраїнські майстри-різьбярі.

До найстаріших зображень Христа належить іконка (яшма), яку знайдено в Києві у 90-х роках минулого століття на одній із найстаріших ділянок старого міста. Біля Десятинної церкви виявлено фраґмент шиферної прямокутної іконки із зображенням голови Христа Еммануїла (XII ст.). Серед київських знахідок відомі ще три іконки з портретними поясними зображеннями Христа. Христа Еммануїла (голова втрачена) із згортком у лівій руці вирізьблено на темно-коричневій кам'яній іконці, що походить зі садиби Трубецького (за стилістичними ознаками датується XII ст.). Із збірки іконок подружжя Ханенків відоме зображення Христа Еммануїла з великим хрещатим німбом (кінці променів розширені)[29]. Серед іконок XII—XIII ст. із збірки Ханенків відомий також іконографічний тип Христа Вседержителя з Євангелієм. В основі давньоукраїнської іконографії Христа Вседержителя в дрібній пластиці лежали переважно зображення Його монументальних постатей з мозаїк Софії Київської та інших провідних храмів Руської держави, зокрема Десятинної церкви, художня програма мозаїчного оформлення якої, як і Софії Київської, істотно не відрізнялася від візантійських взірців. Монументальна постать півфіґури Пантократора — царя небесного, що панує над усім світом, без сумніву, надихала майстрів-різьбярів. В іконографічних схемах Пантократора у дрібній пластиці виразно прочитується і тип зображення Христа у медальйоні з мозаїки „Деісус" над східною (тріумфальною) підпружною аркою над вівтарем святої Софії. Аналогами для українських майстрів служили і численні грецькі

[27] Бычков В. В. Эстетика // Культура Византии. Вторая половина VII—XII вв.— Москва, 1989.— С. 413—414.

[28] Там само.— С. 451—454.

[29] Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика...— С. 49, табл. 2 (3), № 6; с. 50, табл. 2 (6), № 9.

Дмитро Солунський. Кам'яна іконка. Київська школа. Кінець XII – початок XIII ст. Кам'янець-Подільський музей-заповідник

Симеон Стовпник і Ставрокій. Кам'яна іконка. Київська школа. Кінець XII – початок XIII ст. Археологічний кабінет Московського державного університету

натільні іконки та хрестики, які імпортували на Русь паломники, серед котрих було багато монахів з Києва та Чернігова. Паломники постійно, ідучи в Єрусалим, відвідували Константинополь і, особливо, Солунь та Афон, які стали значними культурними та ремісничими центрами не тільки греків, а й слов'ян*. Не переривалися зв'язки, очевидно, і з Херсонесом. Саме серед херсонеських знахідок відоме чи не найкраще іконографічне зображення Христа Вседержителя на круглій іконці (XI—XII ст.). „Корсунські" вироби високо цінувались на Русі й часто були взірцями для наслідування.

Проте якщо київським майстрам до певної міри вдавалося відтворювати візантійські іконографічні взірці, хоча й у них впадає в око своєрідне „шаржування"[30], що свідчить про невпевненість майстра, який намагався повторити прототип, то переважній більшості творів, котрі створені за межами Києва, притаманне примітивне, дилетантське трактування форми. До професійно виконаних поясних зображень Христа, у яких проглядає творчий почерк київських майстрів, можемо віднести іконку із збірки загорської Троїце-Сергієвої лаври (на зворотному боці Богородиця Одигітрія на повен зріст)[31]. Дещо примітивнішими в художньому виконанні є іконка із зображенням Христа Еммануїла з Ізяславля (XIII ст.) та іконка із зображенням Христа з Євангелієм (перша половина XIII ст.), яку знайдено в літописному Червені[32].

На відміну від дрібної пластики, у давньоукраїнській монументальній пластиці зображень Христа не збереглося. Скупі відомості маємо лише про горорізьби умільця Авдія у церкві св. Івана у Холмі. Як свідчить літопис, відомий образ Спаса був уміщений над західними дверима, а різьблений образ Івана Золотоустого — над північними. Певне уявлення про рельєфи, які виконували галицькі майстри в архітектурному оздобленні, дають чудові різьби, котрі знаходимо серед численних рельєфів Володимиро-Суздальщини. Одним із найкращих серед рельєфних зображень, що їх виконали галицькі майстри, є різьблений образ Спаса Нерукотворного, зображення якого вміщено праворуч від північного входу Георгіївського собору в Юр'єві-Польському (1230—1234). Витриманий він у манері, яка стилістично близька до романської пластики, що було характерним для галицьких майстрів.

Поряд з образами Христа та Богородиці в українській рельєфній іконі домонгольської доби немало поясних зображень святих. Особливо широко у пластиці представлений св. Миколай, образ якого був наділений певною символікою і пов'язувався з народнопоетичними уявленнями стародавніх русичів. Він виступав у ролі заступника у всіх людських бідах. До найстаріших зображень св. Миколая, єпископа мирлікійського, належить глиняна іконка (XI ст.) з Княжої Гори. Серед київських іконок XII—XIII ст. із зображенням св. Миколая у художньому плані особливо виразно виконана

* Монахи, вихідці з Руси-України, у третій чверті XI ст. мали свій, Пантелеймонівський монастир на Афоні.

30 Термін А. Банк (Банк А. В. Образец и копия в прикладном искусстве Византии X—XIV веков // Восточное Средиземноморье и Кавказ IV—XVI вв.— Ленинград, 1988.— С. 67).

31 Т. Ніколаєва пов'язує іконку з Тмутороканню (Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика...— С. 16, 19, 48, табл. 1 (3), № 3).

32 Там само.— С. 61, табл. 12 (7), № 53; с. 135, табл. 64 (3), № 360.

у притаманній київській пластиці площинно-декоративній манері різьблення невелика іконка (XII ст.) із збірки Ханенків[33]. Трактування складок одягу святого, його бороди, волосся дрібними прямими і заокругленими врізаними лініями і, особливо, орнаментація розтягнутим, умовно різьбленим в'юном зближує іконку до певної міри з давньоукраїнськими мініатюрами, зокрема, з „Остромирового Євангелія" (1056—1057). Наявність деяких елементів, характерних для мініатюр, і перенесення їх у різьблену дрібну пластику свідчать про широкий вибір взірців, якими користувалися київські майстри, що у свою чергу сприяло розвитку в українському мистецтві своєрідних і доволі самобутніх стильових особливостей. Пізніше ці стильові нововведення були використані й розвинуті в мистецтві Новгорода (дрібна пластика*) та Володимиро-Суздальщини (дрібна пластика, монументальна різьба).

Дві іконки із зображеннями св. Миколая вийшли з-під різця галицьких майстрів, які творили у XII—XIII ст. Одну з них було знайдено на території давнього Галича (Національний музей у Львові, № 4383). До галицької школи різьблення належить і кам'яна іконка із зображенням св. Миколая (на звороті — Одигітрія) із збірки І. Остроухова. Образ Миколая наділено доволі реалістичними рисами (високе чоло, обрисовані подвійним окантуванням очі з підкресленими лініями впадин, розширений ніс із роздутими ніздрями). Характерні для галицької пластики прикмети помітні також і на іконці із зображенням Миколая (на звороті — візантійського типу шестираменний розквітлий хрест), яку знайдено в Ізяславлі[34].

В XI—XIII ст. у дрібній пластиці великого поширення набули сюжетні композиції на теми релігійного християнського життя, серед яких переважали багатофігурні сцени страсного циклу. Уже в XI ст. найпоширенішим сюжетом у давньоукраїнській пластиці стає іконографічний мотив „Розп'яття", який особливо широко представлений у символічному оформленні хрестів-енколпіонів. До небагатьох збережених зображень „Розп'яття" на різьблених іконках XI ст. належить фрагмент іконки з Княжої Гори з колишньої збірки Ханенків, на якому збереглася верхня частина хреста з перекладиною[35]. Збереглося також зображення голови Христа з хрещатим німбом (голова схилена на праве плече) та зображення двох ангелів, яких уміщено над верхніми раменами хреста. За стилем зображення іконка наближається до шиферних рельєфів з Михайлівського Золотоверхого монастиря. На Княжій Горі знайдено ще одну унікальну іконку у формі кіота з розп'яттям і пристоячими Богородицею та Іваном Богословом. Ця іконка, без сумніву, належить до найкращих зразків різьбленої пластики, яку створено у київських художніх майстернях кінця XI—XIII ст., і демонструє один із стильових напрямів, які склалися у київській пластиці. Характерною рисою цього напряму є яскраво виражена декоративно-площинна манера різьблення з плавним переходом рельєфу до тла. Основним

---

[33] Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности Приднепровья.— К., 1907.— Вып. 6.— С. 44, табл. XXXVIII, № 1325.

* Атрибуція багатьох іконок, які віднесено до Новгорода, є не до кінця з'ясованою і не завжди об'єктивною, внаслідок чого багато київських пам'яток зараховано до новгородських.

[34] Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика...— С. 25, 61, табл. 12 (8), № 52.

[35] Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские...— С. 18, табл. XXVII, № 304.

виражальним засобом в іконці є орнамент, який у формі численних квадратів, кіл, суцільного дрібного штрихування заповнює рельєфні частини (фіґури, хрест), що на чистому, не орнаментованому тлі справляє неабияке враження. Гармонійно витримані пропорції фіґур та їх симетричне розміщення виявляють добру обізнаність київських майстрів з візантійським стилем. Символічний дух оплакування, скорботного моління, напругу людських пристрастей в іконці посилюють жести й атрибути пристоячих Марії та Івана. Божа Матір приклала убрус лівою рукою до заплаканого обличчя. На знак печалі приклав праву руку до обличчя й Іван Богослов[36].

Зовсім інша за манерою різьблення кам'яна іконка з „Розп'яттям" з давнього Галича[37]. На галицькій іконці майже немає орнаментики, фіґури приземкуваті, з великими головами. За характером трактування одягу, моделювання обличчя, порушеними пропорціями фіґур галицьке „Розп'яття" наближається до кола найбільш ранніх зразків давньоукраїнської пластики в камені середини XI — початку XII ст., зокрема, до іконки Давида-Гліба з Тмуторокані та двобічної іконки із зображенням Христа і Богородиці Одигітрії (на звороті)[38]. Про раннє походження іконки говорить й іконографічне трактування розп'ятої фіґури Христа, яке перегукується з фрескою у Софії Київській (XI ст.) та мозаїкою храму в Дафні (Греція, кінець XI ст.[39]).

Певного поширення у давньоукраїнській пластиці набули й багатофіґурні іконографічні композиції „Сходження в ад", „Гріб Господній", „Сім юнаків ефеських, що сплять".

Сюжетний мотив із зображенням „Гріб Господній" у дрібній пластиці вперше на Русі був розроблений — очевидно, київськими майстрами — у період активних походів руських пілігримів у Святу Землю. Популярности сюжету сприяло також магічно-символічне призначення — лікувати недуги, яке вбачали в іконках із зображенням гробу Господнього. Серед київських пам'яток дрібної пластики збереглася шиферна іконка (коричневий сланець), на якій площинним рельєфом зображено складну композицію, де три св. жінки-мироносиці стоять перед гробом Господа[40]. Саркофаг, до якого припав св. апостол Петро, зображено на тлі однокупольного кувуклія у храмі гробу Господнього. У правому нижньому кутку ікони сидить ангел з мірилом. Над куполом у хвилястому обрамленні погрудне зображення Христа, який благословляє двома руками; трохи нижче, під зображенням Христа — два ангели. Фіґури загалом статичні, з одноманітними круглими обличчями, великими випуклими очима, які окантовано притаманною для київської пластики подвійною лінією повік.

Певна частина християнських мотивів була сформована на основі апокрифічної літератури, яка зародилась у Візантії й через південнослов'янські країни потрапляла на Русь. Зокрема, мотив з апокрифічного „Євангелія

---

[36] Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские...— С. 16, табл. XXVII, № 304.

[37] Археология Украинской ССР.— К., 1986.— Т. 3.— С. 292, рис. 69.

[38] Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика...— Табл. 1 (1), № 1; табл. 1 (3), № 3.

[39] Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство.— Илл. на с. 81, 82.

[40] Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика...— С. 20, 50, табл. 8 (10), № 13.

Никодима" став головним джерелом для іконографії „Сходження Христа до пекла" (у візантійській традиції „Воскресіння", яка склалась у VI—VII ст. і особливо поширилася у X—XI ст.).

З галицьким мистецтвом пов'язана романізована різьблена іконка „Сходження в ад"[41]. За формою це прямокутна з трапецієподібним верхом однобічна стеатитова іконка. У центрі — велика фронтально зображена на повний зріст фігура Христа з „животворящим" вузьким восьмираменним хрестом (символ перемоги над смертю) у лівій руці. Права рука Ісуса простягнута до Адама, що стоїть навколішки. За Адамом, якого Христос виводить з пекла, ймовірно, була зображена Єва (зберігся лише силует обличчя). По ліву руку від Христа розміщено фронтально зображені півфігури старозавітних царів Соломона і Давида. Над дрібними фігурами царів уміщено анфас більше зображення голови Івана Хрестителя.

Велика диспропорція між монументальною постаттю Христа і близького за розмірами до голови Ісуса зображення лика Івана Хрестителя поряд з меншими фігурами Адама і Єви та зовсім дрібними півфігурами Соломона й Давида відповідала ідеї ієрархії. Ієрархічна перспектива особливо характерна для західного мистецтва, починаючи вже з IX ст. (в романській пластиці ієрархічне зменшення постатей найяскравіше відтворено в численних рельєфних зображеннях „Страшний суд" у тимпанах порталів західноєвропейських храмів).

Іконографічний тип „Сходження в ад", представлений на галицькій іконі, унікальний у мистецтві Руси й не має прямих аналогій у західноєвропейському та візантійському мистецтві. У давньоруській дрібній пластиці композиція „Сходження до пекла" відома за двома невеликими двобічними іконами з овруцького шиферу. На одній зі сторін зображено в центрі на повний зріст фігуру св. Миколая, а по краях — півфігури чотирьох євангелістів. Кожну постать обрамлено у вигляді арки. На звороті вирізьблено у верхній частині іконки багатофігурну композицію „Сходження", у нижній частині — композиції „Гріб Господній" і „Розп'яття". В іконографії та стилі зображень на іконках дослідники відзначають романські риси і датують їх кінцем XII — початком XIII ст. Стосовно місця виготовлення іконок дослідники остаточно не визначились[42]. Однак притаманні романському мистецтву стиль різьблення, а особливо манера обрамлювати арками фігури характерні передусім для київського мистецтва, зокрема металевого литва. У формі кіотів робилися стулки київських золотих діадем із перегородчастою емаллю та стулки ікон-складенів. Саме з Києвом, очевидно, слід пов'язати й формування на Русі іконографічного типу „Сходження" в дрібній пластиці[43].

---

[41] Пекарская Л. В., Пуцко В. Г. Византийская мелкая пластика...— С. 135—137, илл. 10; Пуцко В. Візантійське художнє ремесло...— С. 24—27.

[42] Рыбаков Б. А. Прикладное искусство и скульптура // История культуры древней Руси.— Москва; Ленинград, 1961.— Т. 2.— С. 449, 450, рис. 227 (2, 3); Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика...— С. 26, 64, 65, табл. 15 (1, 2), № 71, 72; Рындина А. В. Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь XIV—XV вв.— Москва, 1978.— С. 66, 67, рис. 59, 60 на с. 166.

[43] Розроблені в Києві іконографічні сюжети згодом стали дуже поширеними в новгородському мистецтві. До виготовлених у Новгороді творів, зокрема, відносять ще одну різьблену кам'яну іконку з мотивом „Сходження" (початок XIV ст.). (Див.: Рындина А. В. Древнерусская мелкая пластика...— С. 76, рис. 67 на с. 169.)

Найдавніше зображення мотиву „Сходження до пекла“ в живописі збереглося у нижньому регістрі північної стіни трансепта Софії Київської[44]. Проте ближчою аналогією до галицької іконки є фреска „Сходження“ зі Спасопреображенського собору Мірозького монастиря у Пскові (XII ст.)[45]. На відміну від фрески в Софії, де Єва стоїть навколішки попереду Адама, на фресці Спасопреображенського собору фігура Єви зображена позаду Адама. Саме так Адама і Єву відтворено на згаданих вище шиферних і на галицькій іконці. Особливістю іконографії „Сходження“ на різьбленому рельєфі з Галича є нетрадиційне зображення царя Соломона, як і царя Давида, з бородою. У візантійській іконографії Соломона найчастіше зображали безбородим. Зображення Соломона з бородою трапляється рідко, зокрема, таким молодого царя зображено на мозаїці „Сходження в ад“ у храмі Неа-Моні на Хіосі (1042—1056)[46], а також на значно пізнішій фресці в апсиді переклезія храму Кахріє-Джамі в Стамбулі (1313—1321)[47].

За стилістичним ладом до галицької іконки серед давньоукраїнської дрібної пластики найближчою аналогією є двобічна бронзова іконка другої половини XII — початку XIII ст. з Києва з рельєфними зображеннями Христа Пантократора на троні та архангела Михаїла з пророком Аввакумом (на звороті). Цю іконку деякі дослідники пов'язують із солунським осередком і датують XI ст.[48] Проте знайдені під час археологічних досліджень 1988—1989 рр. на території „міста Володимира“ в Києві, у житлі XIII ст., фрагменти кам'яної іконки „Христос на троні“, у стилістиці якої виразно проглядають риси мистецтва другої половини XII — початку XIII ст.[49], дають підстави переглянути датування згаданої бронзової іконки і віднести її до кола давньоукраїнської романізованої пластики. Про часову, стильову близькість говорить й аналогічний іконографічний характер зображення Христа на троні на обох київських іконках. До творів XII, а не XI ст. слід віднести і фрагмент іконки з „Розп'яттям“ з Княжої Гори, стиль зображень та трапецієподібна форма верху якої близькі галицькій іконі.

На двох київських та галицькій іконці поєднано площинне графічне трактування фігури і значно об'ємніше скульптурне моделювання форми голови. На галицькій іконі це особливо помітно у вирішенні постаті Христа: перепад висот рельєфу ще більше підкреслює непропорційність великої голови щодо фігури. Об'ємніше трактування лику Христа пояснюється романськими впливами. Стилістичні особливості романського мистецтва, зокрема німецько-саксонської пластики XI—XIII ст. (відомі на Русі не лише за „корсунськими“ (Магдебурзькими) воротами), у

---

[44] Лазарев В. Н. Фрески Софии Киевской // Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство...— С. 76, 79, илл. на с. 87.

[45] Там само.— Илл. на с. 89.

[46] Там само.— Илл. на с. 90.

[47] Лихачева В. Д. Изобразительное искусство Византии в епоху Палеологов // Культура Византии XIII — первая половина XV в.— Москва, 1991.— Илл. на с. 449.

[48] Пуцко В. Г. Русская путевая икона XI в. // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, 1981.— Ленинград; Москва, 1983.— С. 199—206; його ж. Художній метал Київської Русі // Народна творчість та етнографія.— 1991.— № 2.— С. 14; його ж. Візантійське художнє ремесло...— С. 21.

[49] Боровский Я. Е., Архипова Е. И. Новые произведения мелкой каменной пластики из древнего Киева // Южная Русь и Византия.— С. 126—129, илл. 4.

котрій, як і на галицькій іконці, передусім на ликах Христа та Івана Хрестителя, знайдемо видовжені пропорції облич з довгими тонкими носами, маленькими підборіддями, міцно стиснутими устами, а також виразними, дуже збільшеними, широко розплющеними, круглими очима із зіницями-крапками. Традиціям романського мистецтва в галицькій іконці відповідає і манера вирішення складок одягу, які лягають рівними паралельними лініями. Такими ж ритмічними лініями намічені волосся, борода, вуса.

Тенденцію вирішувати обличчя у високому рельєфі, з великими носами, круглими кульками-очима можна простежити і на інших творах. Аналогічно модельовані обличчя на деяких хрестах-енколпіонах кінця XII — початку XIII ст. Зокрема, так вирішено обличчя святих та Богородиці на бронзовому хресті із зображенням Богородиці на повний зріст, з долонями біля грудей, знайденому на Княжій Горі[50]. Ще на одному хресті-енколпіоні — з поясним зображенням Христа та символів євангелістів — у високому рельєфі, з великим носом і круглими очима зображено обличчя ангела — символу євангеліста Матвія[51]. Стильові особливості романського мистецтва, що проявилися на стеатитовому рельєфі „Сходження", знаходимо і серед чудових горорізьб, які виконували галицькі майстри кола „хитреця Авдія", оздоблюючи фасади володимиро-суздальських храмів.

Важливою іконографічною деталлю іконки „Сходження до пекла" є восьмираменний хрест з косою нижньою перекладиною. Характер хреста, крім того, домінування романських рис переконливо засвідчують східнохристиянське походження іконки. На думку деяких візантологів, восьмираменний хрест з косою нижньою перекладинкою частіше трапляється не на візантійських, а на староруських тогочасних пам'ятках[52]. Аналогічний хрест двічі зображено на знаменитій стеатитовій іконці із зображенням Костянтина та Олени (кінець XII ст.), знайденій на Верхньому замку в Полоцьку[53]. В іконографії та стилі цієї іконки теж виразно проглядаються романські риси[54].

Аналіз знайденої у давньому Галичі кам'яної іконки „Сходження до пекла" дає підстави вважати, що її наприкінці XII — у першій половині XIII ст. вирізьбив давньоруський майстер. Творчий почерк майстра відображає загальні тенденції в тогочасному українському мистецтві Києва та Галича, характерною особливістю якого було злиття двох стилів — пізньокомнінівського та пізньороманського з виразним домінуванням останнього.

Багатофігурні композиції „Сходження до пекла", „Гріб Господній", „Розп'яття" відтворено на одній із сторін двох, майже ідентичних іконок, які за характером сюжетів часто пов'язують з Новгородом. Однак

---

[50] Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские...— Табл. II, № 40.

[51] Рыбаков Б. А. Прикладное искусство Киевской Руси IX—XI веков и южнорусских княжеств XII—XIII веков // История русского искусства.— Москва, 1953.— Т. 1.— Илл. на с. 289.

[52] Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика...— С. 42.

[53] Штыхов Г. К. Работы Полоцкой экспедиции // Археологические открытия 1967 г.— Москва, 1968.— С. 255; Штыхау Г. В., Захаренка П. Н. Старожытная скарбы Беларусі.— Мінск, 1971.— № 16.

[54] Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика...— С. 42, 141, 142, табл. 62 (1), № 348.

Борис і Гліб. Кам'яна іконка. Київська школа.
Кінець XII – початок XIII ст. Рязанський історико-архітектурний музей-заповідник

Богородиця Одигітрія. Кам'яна іконка. Галич. Друга половина XII – початок XIII ст. Івано-Франківський краєзнавчий музей

матеріал — червоний овруцький шифер та деякі стилістичні особливості, у яких помітні риси західноєвропейської пластики, вказують на їх київське походження. Романська традиція обрамлення фіґур арками особливо поширилася у давньоукраїнському металевому литві, у якому, крім аркового обрамлення зображень, у вигляді арки майстри вирішували й саму форму іконок. У формі кіотів виготовляли іконки і для київських золотих діадем із перегородчастою емаллю. Манеру розміщування фіґури у клеймах у вигляді арок використано, зокрема, на звороті згаданих іконок[55], де відтворено ще один поширений у давньоруській пластиці іконографічний мотив „Св. Миколай та євангелісти". Загалом для іконок характерне подрібнення зображень, зумовлене щільним розміщенням багатофіґурних композицій на невеличкій площині (7х6 см). Плавні переходи обрисів фіґур до тла свідчать про певний художній рівень іконок, які, ймовірно, різьблено наприкінці XII — на початку XIII ст. в одній з майстерень, що перебувала під впливом київського художнього осередку.

До найкращих різьблених двофіґурних ікон, без сумніву, належить шиферна іконка, на лицевому боці якої вміщено іконографічний мотив „Симеон Стовпник і Ставрокій". Композицію „Симеон і Ставрокій" виконано у Києві в XIII ст., на що вказують притаманні тогочасній київській пластиці риси: невисокий, плавно заокруглений до тла рельєф, декор, у якому переважають численні кільця, квадратики, штрихування в „ялинку" та скісну сітку. Рисами людини, яка живе надіями, тривогами і драматичними пориваннями свого часу, людини, котра пройшла через нестерпні муки, наділено образ святого Ставрокія. На відміну від спокійного Симеона, який благословляє правою рукою, св. Ставрокій жестом відкритої долоні, піднесеної до грудей, немов закликає до покори та поклоніння і водночас застерігає від гріхопадіння. Обличчя Симеона спокійне, погляд спрямований на глядача; у мученика Ставрокія обличчя наділене рисами самозаглиблености, одухотворености, страждання. Характерною особливістю іконки є спроба передати простір, чого майстер досягає, дещо збільшивши постать Ставрокія, натомість дрібніша фіґура Симеона, нижня частина тіла якого захована за стовпом, відступає візуально на другий план[56].

Починаючи з X ст., у візантійській іконографії викристалізовується новий іконографічний тип сюжетної сценки „Увірування Фоми", яка входить до циклу „Воскресіння". Уже на початку XI ст. іконографія цього мотиву була застосована для фрески у Софії Київській. Імовірно, що найпізніше наприкінці XI ст. композиція „Увірування Фоми" поширилася і серед творів давньоукраїнської дрібної пластики. На відміну від фресок та мініатюр X—XI ст., у яких відтворено багатофіґурну композицію євангельської розповіді від Івана (Ів., XX, 24—29) про увірування апостола Фоми, у дрібній пластиці набула поширення двофіґурна композиція, на якій Фома, схилившись, хоче оглянути рани Христа, котрий простягнув праву руку вперед, до неба, а лівою, підтримуючи полу гіматія, показує рани на правому боці*. Стеатитова іконка початку XII ст. з Княжої Гори,

---

[55] Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика...— С. 26, 64, 65, табл. 15 (1, 2), № 71, 72.

[56] Там само.— С. 55, табл. 5 (3, 3-а, 3-б), № 32.

на якій зображено цю композицію, за характером наближається до ранніх зразків візантійського мистецтва періоду правління македонської династії, яким були притаманні яскраво виражені еллінські традиції[57], — фігури стали пропорційними і „тілеснішими“. У пластиці важливим засобом вираження фіґур була гра світла і тіні, якої досягалося моделюванням детально пророблених складок драперій, що плавно спадали і підкреслювали форми тіла. Близькою аналогією до згаданої іконки, попри явні стилістичні розбіжності, є знайдена у Києві стеатитова іконка (кінець XII — початок XIII ст.), на якій відтворено дещо інший варіант сюжету „Увірування Фоми“. На ній Христос привідкрив гіматій на грудях і підтримує полу двома руками[58].

У дрібній пластиці XI — початку XIV ст., як і у київських монументальних рельєфах, знайшли відображення героїчні мотиви з елементами калокагатійности. З героїко-калокагатійною тематикою були пов'язані передусім патрональні зображення святих воїнів на різьблених і литих іконках та актових печатках. З кінця X — початку XI ст. на княжій Україні з'являються перші рельєфні іконки із зображеннями покровителя воїнства — св. Георгія. Найбільш ранніми на теренах України-Руси, як і у Візантії, були зображення пішого Георгія-воїна. Найстаріше поясне зображення пішого Георгія відоме на свинцевій печатці Ярослава-Георгія Мудрого та монетах, які карбував цей князь. Георгія-воїна зі списом у руках та щитом біля ніг, на який він опирається лівою рукою, відтворено на сланцевій іконці з Княжої Гори (кінець XI — початок XII ст.), на печатці київського митрополита Георгія (1072—1073?). На відміну від Візантії, де на зміну стрімкому і дещо апокрифічному Юрієві Змієборцю прийшов Георгій — переможець-тріумфатор, що гордо сидить на коні, який спокійно ступає (стеатитова іконка, Флоренція, національний музей), на Русі відомий за михайлівською шиферною плитою образ змієборця набув дальшого розвитку. Серед найдавніших зображень св. Георгія (Юрія), що вражає списом змія, — унікальна є кам'яна іконка з Княжої Гори (XII ст.)[59].

Основні відомі іконографічні типи зображення св. Георгія майже без змін використовувалися і в зображенні інших святих воїнів, образи яких різнились лише деякими деталями одягу, атрибутами і головно чітко окресленими іконографічними формами зачіски та бороди. З середини XI — початку XII ст. у Києві з'являються рельєфи із зображеннями св. Дмитра Солунського. Іконографічний образ Дмитра-великомученика, покровителя воїнства, іменем якого руські князі часто називали своїх первістків, у мистецтві XI—XII ст. назагал пов'язаний з іменем сина Ярослава Мудрого Ізяславом — Дмитром у хрещенні. Ранні зображення св. Дмитра, переважно відомі за актовими печатками XI ст., що належали Ізяславу в різні періоди його життя. На печатках відтворювали переважно іконографічний тип з поясним зображенням Дмитра зі списом у правій руці. Цей

---

* Аналогічний характер поз у Христа і Фоми на фресці Софії Київської на нижньому реґістрі південної частини трансепта.

[57] Biuletyn historii sztuki.— 1969.— T. 31, N 2.— S. 139—150.— Il. 1, 4, 5, 7, 9, 10, 14, 17.

[58] Мезенцева Г. Г. Скульптура // Українське мистецтвознавство.— К., 1966.— Т. 1.— С. 244, іл. 192, 193.

[59] Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские...— С. 17, табл. XXVII, № 305.

тип відомий нам і за овальною іконкою, котра за характером різьблення та палеографією напису належить до київської групи пам'яток XII — початку XIII ст.

Серед найкращих зразків давньоукраїнської різьбленої кам'яної пластики (принаймні відомих тепер), на яких відтворено згаданий тип пішого Дмитра зі списом та мечем, є шиферна іконка з Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника. Іконка вирізняється майстерністю різьблення, у якому домінує досить високий рельєф, поєднаний з орнаментальною декоративністю. Притаманний давньоукраїнській пластиці візантійський напрям та висота рельєфу спонукали деяких дослідників схилятися до думки про пізніше походження іконки — з кінця XIII — початку XIV ст.[60] Проте дану пам'ятку виконано у першій третині XIII ст., на що вказує манера різьблення іконки, котра, без сумніву, належить до київської школи[61]. Великі очі окреслено подвійною лінією повік; ніс прямий, з розширеними ніздрями; волосся декоративно пророблене паралельними лініями. Характерними для київської пластики дрібними колами та квадратиками декоровано військову уніформу Дмитра. Воїн міцно стоїть на злегка розставлених ногах. Його фронтально зображена постать пронизана героїчним духом і справляє враження величі та монументальности. Водночас образ молодого Дмитра сповнений енерґії й рішучости. Присутність двох ангелів, один з яких увінчує воїна німбом святости, а другий вручає меч, надає композиції певної напруги та динаміки, тим самим немов підкреслюється готовність Дмитра до справедливої боротьби зі злом. Загалом характер іконографії образу Дмитра Солунського витриманий у традиціях монументального мистецтва Руси і перегукується з мозаїками та фресками київських храмів XII ст. (мозаїка „Дмитро Солунський" з Михайлівського собору, фреска із зображеннями святих воїнів з Кирилівської церкви).

Поряд із зображеннями Дмитра Солунського на повний зріст, серед творів дрібної різьбленої пластики трапляються поясні зображення. Зокрема, зображення святого воїна є на овальній іконці (Новгородський історико-архітектурний музей-заповідник), котра за характером різьблення та палеографією напису належить до давньоруської, власне, київської групи художніх пам'яток кінця XII — початку XIII ст. Іконографічний тип з поясним зображенням св. Дмитра зі списом у правій руці використовувано також на актових печатках князя Ізяслава (XI ст.).

З іменем Ізяслава, ймовірно, пов'язана і маловідома іконка з іконографією Дмитра Солунського, котрий сидить на троні з мечем на колінах, якого тримає двома руками. Одяг Дмитра нагадує заправлений на правий бік східний халат. Судячи з палеографії написів, іконку було створено в XI — на початку XII ст.[62] Крім того, характер іконографії та стильові особливості свідчать, що цей твір належить до кола пам'яток давньоукраїнського (київського) походження[63]. Спроби деяких дослідників датувати

---

[60] Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII—XVIII ст.).— К., 1992.— С. 56.

[61] Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика...— С. 57, табл. 6 (4), № 36.

[62] Там само.— С. 26, 64.

[63] Рыбаков Б. А. Прикладное искусство и скульптура...— С. 293, 286.

іконку XIV ст. і віднести до Новгорода необґрунтовані[64]. Іконографія Дмитра на троні відома за іконою кінця XI — початку XII ст. з м. Дмитрова. Знана вона і в мистецтві Візантії[65].

Кам'яна іконка з Дмитром на троні, очевидно, виготовлена якщо не в останні роки життя Ізяслава Ярославича*, то щонайпізніше у перші роки XII ст., оскільки вже на початку XII ст. у давньоукраїнському мистецтві з'являється дещо інший варіант іконографії цього мотиву[66].

Нарівні зі святим воїнством покровителями князів та княжої дружини на Русі вважалися Борис і Гліб, які своєю мученицькою смиренною смертю захистили рідну землю та християнську віру від зла. Культ канонізованих церквою Бориса та Гліба на Русі набув широкого історичного значення. Найстарішим скульптурним зображенням, яке пов'язане з культом Бориса та Гліба, є кам'яна іконка з Таманського півострова, на якій відтворено рельєфну фігуру Гліба-Давида на повний зріст з хрестом у правій руці, ліва рука покладена на руків'я меча. Іконка, цілком можливо, була пов'язана з тмутороканським князем Глібом Святославичем (помер 1078). На раннє походження іконки (середина XI ст.) вказують характерна приземкуватість фігури, масивність овального обличчя, форма княжої шапки та крій одягу. Подібне стилістичне рішення зображень князів відтворене на мініатюрі Ізборника Святослава 1073 р., зокрема, на груповому портреті родини князя Святослава Ярославича та на ктиторській фресці Софії Київської (написана щонайпізніше 1037 р.). Можна припустити, що саме іконографічна схема зображень князів на ктиторській фресці, зокрема, манера подачі плаща-крозна, де одна пола перекинута через руку звисає донизу, лягла в основу всіх подальших іконографічних зображень князів, і зокрема Бориса та Гліба. На виготовлення іконки у середині — другій половині XI ст. вказує і характер епіграфії написів, який збігається з графіті XI ст. на стінах Софії Київської. Іконка з Тмуторокані належить, очевидно, до найстаріших різьблених кам'яних творів, що були виготовлені на ранній стадії становлення виробництва дрібної пластики у Києві або інших навколишніх ремісничих центрах полянської землі.

Наприкінці XI — у середині XII ст. на Русі з'явилася значна кількість литих металевих хрестів-енколпіонів із зображеннями Бориса та Гліба, головним центром виготовлення яких були київські ливарні майстерні[67].

До найкращих зразків з парним зображенням Бориса та Гліба у рельєфі належить кам'яна іконка (темно-коричневий шифер) київського походження (друга половина XII — початок XIII ст.)[68]. На іконці витримано традиційну іконографічну схему зображень князів в образі мучеників та

---

[64] Рындина А. В. Древнерусская мелкая пластика...— С. 23, 24, рис. 4 на с. 132.

[65] Steinmann E. Das Gehemnis der Medicigraeber Michel Angelos.— Leipzig, 1907.— S. 112, Abb. 28.

* В XI ст. лише один князь мав ім'я Дмитро — Ізяслав Ярославич.

[66] Жишкович В. Образ Дмитра Солунського в давньоруській скульптурній пластиці // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали міжнародної наукової конференції.— Львів, 1995.— С. 57—58.

[67] Алешковский М. Х. Русские глебоборисовские энколпионы 1072—1150 // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси.— Москва, 1972.— С. 104—105.

[68] Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика...— С. 22, 54, 55, табл. 5 (1), № 30.

піших воїнів: у правій руці кожен з них тримає перед грудьми хрест, а у лівій — вкладений у піхви меч. В образах святих князів-мучеників, що стали загальнодержавними символами самовідданого героїзму, за притаманною давньоруській пластиці зовнішньою духовністю, за якою рідко проглядалась індивідуальність, якнайкраще проявлялася гармонія душі й тіла. Калокагатійні епічно-героїчні ідеалізовані образи Бориса та Гліба, святих Георгія, Дмитра та інших небесних воїнів виражали загальнонародний ідеал, який багато в чому відображав стильові, духовні, емоційно-почуттєві засади тогочасної середньовічної епохи, у якій процвітав дух лицарської ідеології.

Отже, найбільшим центром на Русі-Україні з виготовлення рельєфної ікони був Київ. Твори київського походження поширювалися по території всієї Київської Руси. Найбільше їх виявлено на Княжій Горі (давній Родень) поблизу Канева. Київським творам притаманні специфічні риси техніки та стилю. У них домінує невисокий плавно заокруглений до тла рельєф. На початкових етапах становлення київська дрібна різьблена пластика здебільшого мала риси, характерні для пластичних творів візантійського мистецтва з яскраво вираженими еллінськими традиціями. Важливим засобом вираження форм була гра світла і тіні, що досягалася пластичним моделюванням анатомічно пророблених фігур. Форму фігур виразно виявляли бганки драперій, які плавно спадають. Найяскравішим зразком цього типу є стеатитова іконка зі сценою „Увірування Фоми" (Галич, Княжа Гора). Окрім творів з типово візантійськими рисами, у Києві протягом XII — початку XIII ст. формується художній осередок, з якого вийшла серія унікальних шиферних іконок з характерною системою орнаментації (домінують штрихи в „ялинку" та скісну сітку, численні дрібні кільця і квадрати, що облямовували краї одягу, а також хрести, німби). Така система декорації певною мірою була орієнтована на орнаментальні ознаки давньоукраїнських та візантійських перегородчастих емалей і мініатюр. Показовими творами цього типу є іконки „Розп'яття", „Дмитро Солунський", „Борис та Гліб", „Богородиця Никопея", „Симеон Стовпник і Ставрокій".

У XII—XIII ст. значним центром виготовлення різьбленої та литої рельєфної пластики був Галич. Більшість відомих сьогодні творів, що пов'язуються з Галичем, мають синкретизований характер, у них поєдналися традиції східнохристиянського та західноєвропейського мистецтва. Найпоказовіша з цього погляду знайдена на Княжій Горі в Галичі іконка „Сходження в ад". Строге конструктивно-декоративне, пластично поверхове вирішення фігур на іконці поєднане зі значно об'ємнішим скульптурним моделюванням форми облич у традиціях романського мистецтва. Загалом дрібна пластика Галича відображала тенденції, притаманні всьому українському мистецтву кінця XII — першої половини XIII ст., характерною особливістю якого було злиття двох стилів — пізньокомнінівського та пізньороманського.

Volodymyr ZHYSHKOVYCH

THE UKRAINIAN RELIEF ICON FROM THE 11th TO EARLY 14th CENTURIES

Among the artistic heritage of the Kiyevan epoch, along with picturesque mosaics, frescos and icon-paintings, the embossed icon takes its specific place. It represents a wide spectrum of antique iconographic motifs. Most of them derived predominantly from fine arts and icons of premongolian period. The distinctive features of Old Ukrainian relief icons include a specific stylistics of plastic language, created in the Ukrainian community, originality of form and a distiguished artistic quality. Kyiv remained the centre of this art during the 11th — 13th cc. With this historical source of art was associated a series of small slate icons with a characteristic system of ornamentation, which embraced style features of Old Ukrainian and Byzantine sectional enamels and miniatures. In the 12th — 13th cc. Halych became a prominent centre of this art. Those icons are notable for their syncretyzed character with the combination of East-Christian and West-European art traditions. In general, the relief icon of the 11th — early 14th cc., having developed largely on a folk basis in the context of progressive art traditions in the early Middle Ages, made a significant contribution to the treasury of the Ukrainian national culture.

Володимир ОВСІЙЧУК

ІКОНОПИСЕЦЬ-МИТРОПОЛИТ ПЕТРО РАТЕНСЬКИЙ

Київський митрополит Петро Ратенський — постать в історії неоднозначна. Очевидно, якби він залишився ігуменом Ратенського монастиря св. Спаса в с. Двірцях біля Великих Мостів, його ім'я час поглинув би безслідно. Одначе він був винесений на найвищий щабель історичних подій, у яких йому судилося відіграти важливу роль. У той неспокійний час Петрові Ратенському довелося відвідати Константинополь і Сарай, лагодитися на галицьке митрополитство й стати київським митрополитом, щоб просидіти в Москві до самої смерти 1326 р. Московська церква проголосила його святим[1], що відображено в іконописі (велика ікона майстерні Діонісія „Митрополит Петро з житієм" (80-ті рр. XV ст.)[2] зберігається в Успенському соборі в Москві).

Проте капітальну основу для своєї подальшої, досить широкої за діапазоном занять діяльности він заклав в рідній Галицько-Волинській державі, за короля Юрія І, сина Лева І.

А проте вагомішим за ігуменство, навіть за митрополитство, був інший рід його занять, що забезпечив йому в національній культурі тривке місце, — це ікономалювання, яким він займався змолоду. Цей рід занять у його життєписах обов'язково підкреслювано, а все ж ніколи належно не висвітлено. Вказівка на створені ним ікони не відзначається конкретністю. З іменем митрополита пов'язана лише одна ікона — „Петрівська Богородиця", що посіла помітне місце в українській та російській іконографії як твір новаторський і дуже індивідуальний — його важко порівняти з будь-яким іншим у попередньому й тогочасному ікономалюванні.

Ця обставина спонукує звернутися до життєпису митрополита, що дало б змогу розкрити умови його художньої діяльности. Літописні свідчення про Петра Ратенського дуже скупі, хоча залишилося три його життєписи, досить близькі між собою за поданою інформацією.

Перше коротке, але дуже важливе рукописне житіє відразу після смерти святителя написав ростовський єпископ Прохор (у схимі — Трифон). Воно називалося „Творение Прохора, епископа Ростовского"[3] і, без

---

[1] Нагаєвський І. Історія Римських Вселенських Архиєреїв.— Рим, 1967.— Ч. 2.— С. 20.

[2] Дерево, темпера, 197x151 см (Лазарев В. Н. Московская школа иконописи.— Москва, 1971.— С. 43—45, № 62—65).

[3] Макарий. История русской церкви.— Санкт-Петербург, 1886.— Кн. 1, т. 4.— С. 15—21; Православие на Западе России в своих ближайших представителях, или Патерик волыно-почаевский в двух частях проирея А. Ф. Хойнацкого.— Москва, 1888.— С. 312—316.

сумніву, послужило для другого (друкованого), значно пізнішого писання митрополита Кипріяна Цамблака[4] відправною точкою і головним джерелом. Третє житіє невідомого автора, також друковане, майже повністю повторює Кипріянове[5].

Проте у жодному з цих житій не уточнено року і місця народження Петра Ратенського. Останнє пов'язують і з Волинню, і з Галичиною, беручи до уваги прізвище „Ратенський". За однією версією, воно походить від назви річки Рати, що витікає з джерел біля с. Верхрати і впадає у Буг вище від Христинополя, де неподалік її гирла, у с. Двірцях, заснував Спаські монастирі ігумен Петро[6]. За іншою версією, святитель Петро народився на Волині, біля містечка Ратного Ковельського повіту, де також є річка Рата, на березі якої стоять руїни старого монастиря, у якому, як переповідають, ігуменом був Петро[7].

Житія починаються з переказу видіння вагітної матері, благочестивої Євпраксії: „у сні їй уявилося, що вона тримає на руках агнця, між рогами якого росло дерево, вкрите пишним листям, квітами та плодами. Посередині горіли свічки, від яких розходилися пахощі. Це був знак великих дарів, якими Господь наділяв свого обранця"[8].

Друге знамення з'явилось йому, селянському хлопчикові, під час науки, яку він розпочав з семи років. Наука ніяк йому не давалась. І тоді збентеженому хлопчикові з'явилося видіння — чоловік у святительському одязі, який сказав: „Чадо, відкрий уста свої!" Хлопець відкрив, і чоловік доторкнувся його язика та благословив і тим наче влив солодкість у його вуста. Відтоді все змінилося: він долав усілякі труднощі в науці, випередив усіх своїх товаришів по школі. Уже в 12 років[9] (за іншими джерелами, на двадцятому році життя)[10] Петро вступив в один із сусідніх волинських монастирів (не відомо, в який саме) і прийняв чернечий сан. Він провадив суворе, нелегке життя інока, виконував підручну роботу: зимою і літом на плечах носив воду, мив братські волосяниці, заготовляв дрова, працював на кухні. Згодом учився іконопису і **„бысть іконник чюден, пробразуга и написа образ Господа нашего Иисуса Христа и сватыа Богородица, пророк и апостол, сватых, когождо по сличью образа их и писану написывага"**[11].

У тридцятилітньому віці Петро був рукопоположений на диякона, згодом — на священика. Ігумен монастиря підтримував його заняття іконописом і намальовані ним ікони роздавав відвідувачам монастиря.

Петро постійно дотримувався посту та молитви, найраніше входив у храм і пізніше за всіх з нього виходив. Його виняткова старанність стала прикладом для монастирської братії. І тоді, після тривалого в монастирі

---

[4] Книга степенная царского родословия.— Санкт-Петербург, 1908—1913.— Т. 1.— С. 410—414.

[5] Православие...— С. 312.

[6] Великий сын Галича / Сост. И. И. Гумецкий.— Санкт-Петербург, 1909.— С. 9—17.

[7] Православие...— С. 66—67.

[8] Там само.— С. 67.

[9] Житие св. Петра, написанное епископом Прохором // Православие...— С. 312.

[10] Православие...— С. 67.

[11] Житие св. Петра...— С. 312.

перебування, з благословення настоятеля блаженний Петро вийшов з монастиря для самітнього життя. За свідченням митрополита Кипріяна, він знайшов тихе місце на річці Раті, поставив там келію і проводив час у пості й молитві. Про його святість скоро заговорили скрізь, і тоді до нього почали сходитися ті, хто шукав спасіння. Так постав монастир: будувалися церква св. Спаса і келії для братії.

Блаженний Петро відчував особливу духовну прив'язаність до Спаських монастирів. У таких обителях він перебував, такі передусім підтримував.

Очевидно, він не переставав малювати ікони. „**Написа свѧтую Богородицю и вда Максиму митрополиту. Святителю же видевши, ꙗко сан бысть свѧтые Богородица истинны, украси ю златом и каменем драгим и молѧшесѧ ей, просѧ милости миру**“[12]. Ця подія сталася під час відвідин західноруських земель (1285) митрополитом всієї Руси Максимом, греком з походження. Тоді блаженний Петро з братією прийшов під його благословення і приніс в дар образ Успення Богородиці, який сам намалював. Митрополит прикрасив цю ікону коштовним камінням і зберігав у своїй келії. Отже, старі джерела вказують на дві тематично різні ікони, хоча такий авторитетний автор, як єпископ Прохор, говорить про ікону Богородиці, що відома як Петрівська Богородиця. Історія саме з цією іконою ще раз випливе у зв'язку з важливими для Петра Ратенського подіями, які докорінно змінили його життя. Проте вказівка на тематично іншу ікону свідчить також про його широкі творчі можливості як іконописця.

Початок XIV ст. знаменував великі зміни у релігійному житті України-Руси. Передовсім, король Юрій Львович, схиляючись до визнання папи у Христовій Церкві, почав розмови з Римом. Він був зацікавлений в існуванні окремої від Київської Галицької митрополії, що була створена на переломі 1302—1303 рр. Його вибір упав на подвижника Петра. Після смерти першого галицького митрополита Нифонта король спішно послав Петра до Константинополя, плекаючи намір схилити патріарха до висвячення його претендента. Він хотів бачити митрополитом галичанина, а не грека, як того домагалася візантійська патріархія, що нерадо погоджувалася на поділ великої Київської митрополії. Але справа з висвяченням затягнулася на довгі три роки, хоча патріарх Афанасій шанобливо прийняв Петра і, напевно, висвятив його на галицького митрополита. Зволікання пояснювалося знову ж таки небажанням патріархії ділити велику митрополію. Нагода втримати її у цілості трапилася 1305 р., коли помер ставленик тверського князя митрополит Максим (він був похований у соборній церкві Пресвятої Богородиці у Володимирі, а не в Києві). Патріарх Афанасій, нехтуючи прохання короля Юрія Львовича, висвятив Петра на митрополита всієї Руси з тим, щоб він узяв під свою юрисдикцію також і Галицьке митрополитство. Це сталося 1308 р. Тоді ж володимирський ігумен Геронтій[13], якого підтримував тверський князь Михайло, самочинно після смерти святителя Максима захопив святительські предмети, — жезл, ікону, яку намалював Петро, та інші речі митрополії й

[12] Житие св. Петра...— С. 313.

[13] Місто Володимир-над-Клязьмою від 1299 р. іменувалось офіційною столицею київського митрополита. Місто входило до складу Тверського князівства (Чубатий М. Історія християнства на Русі-Україні.— Рим; Нью-Йорк, 1965.— Т. 1.— С. 670).

вирушив до Константинополя з наміром домогтися висвячення. Його вчинок схвилював всю Руську землю й обурив короля Юрія Львовича. Втім, Геронтій нічого не домігся.

Усі митрополичі предмети патріарх від нього забрав і передав Петрові[14]. Таке підкреслено приязне ставлення патріарха до галичанина Петра не було безкорисливим. Ціною високого призначення була зрада інтересів рідної країни.

У Києві митрополит Петро пробув недовго, бо вже 1309 р. поїхав на Північ — оглядати митрополію. Невдовзі йому довелося пережити обвинувачення в симонії, інспіровану князем Михайлом хулу тверського єпископа Андрія (походив з дому литовських князів), який при підтримці тверського князя Михайла Ярославича прагнув таким чином зайняти митрополитство. Донос був ретельно розглянутий спеціально скликаним у 1311 р. собором у Переяславі-Залеському. Митрополита Петра виправдали. Це зміцнило позиції митрополита і проторувало йому шлях до Московського князівства. Собор у Переяславі-Залеському був значною політичною подією[15]. Тверський князь зазнав невдачі, а митрополит великодушно взяв під захист свого обвинувача, кажучи, що діями єпископа Андрія керував диявол[16]. Ще не раз йому доведеться зіткнутися з підступністю, наклепами. Митрополит постійно перебував у поїздках по Русі, наставляючи „на правдиву віру". Поєднуючи дві митрополії, він залишався митрополитом київським і галицьким. Ці митрополії далі існували як канонічно окремі[17].

Однак було чимало незадоволених ним. Йому навіть відмовили в перебуванні на Володимиро-Суздальщині. Неприхильність тверського і володимирського князів штовхнула митрополита в обійми не галицько-волинського короля, а малосильного на той час московського князя Івана Калити, з чого останній максимально скористав. Пізніше Твер і Володимир усвідомили свою помилку, що коштувала їм незалежности. Митрополит також удостоївся прихильности хана Узбека, обраного після смерти 1312 р. хана Тогтагу, — митрополит був з почестями прийнятий у Сараї[18]. Через два роки він отримав ярлик.

Чи усвідомлював митрополит свою роль у тих обставинах, у яких опинився? Чи обмежувалася його діяльність лише церковними справами, і як він, людина високих чеснот (за переказами), розцінював своє віроломство, зраду довір'я короля Юрія? Він нічим не допоміг своїй знедоленій батьківщині, мало того, почав затягувати зашморг на її шиї. Скромний ігумен, здобувши величезну владу, прислужився піднесенню Московського князівства, сприяв формуванню майбутньої імперії. Саме переїзд туди митрополита був вирішальною обставиною для визнання Москви як нового церковного центру Руси.

Митрополит щиро підтримував політику Івана Калити, виправдовуючи навіть найжорстокіші його заходи та засоби.

---

[14] Православие...— С. 69—70.

[15] Русское православие: вехи в истории.— Москва, 1989.— С. 73.

[16] Православие...— С. 315.

[17] Чубатий М. Історія християнства...— Т. 1.— С. 671.

[18] Там само.— С. 75.

Богородиця Толзька (Перша). Близько 1314 р. *Дошка, темпера.* Ярославський художній музей

Спочатку митрополит осів у Коломні, та переїзд до Москви був лише справою часу. Хоча ніяким офіційним актом він не зробив Москву резиденцією митрополита, відтоді всі митрополити осідали поза Києвом, у Москві. Про Галицьку митрополію вже не могло бути й мови. Як було сказано, за Петра вона з Київською становила одне ціле, що було, мабуть, гірко усвідомлювати королю Юрієві Львовичу. У цьому питанні митрополит Петро проводив політику патріарха, яка полягала у тому, щоб не сприяти унії князівства з Римом[19]. Однак питання Галицької митрополії ще не скоро було вичерпане. Акція ліквідації митрополії, яку, прагнучи до необмеженої влади, почав Петро, продовжив його наступник, грек Теогност. На його вимогу і схвалення московського князя Симеона та Константинополя („Золота булла“ 1347 р.) Галицька митрополія категорично скасовувалася. Польський король Казимир III, захопивши територію Галицького князівства, змушений був узятися за відновлення місцевої митрополії (1371), щоб таким чином позбутися претензій московської ієрархії, хоча згоди на це не давали київські митрополити. Руйнівний хаос у церковних справах в українських землях наростав з дедалі більшою силою.

Але повернімося до діянь митрополита Петра — вони не обмежувалися пастирством. Він не занедбував ікономалювання, що засвідчено навіть у житійно-панегіричній іконі „Митрополит Петро з житієм“, створеній значно пізніше, як уже згадувалося, в майстерні Діонісія. В одній із клейм цієї ікони митрополит зображений за створенням ікони Христа поруч з іконописцем-монахом, що малює ікону Богородиці, близьку за мотивом до „Богородиці Петрівської“. Напис угорі уточнює зміст: „и навыче писанію свіатыχ иконь повелением наставника и образ сп/а /совь писа й непорочныа матер“.

У життєписах Петра Ратенського згадується чимало ікон, створених ним. Переважно це богородичні ікони: ікона Богородиці в московському Успенському соборі, новгородська ікона Богородиці, володимирська ікона Богородиці (копія з Володимирської Елеуси), ікона Богородиці, яка зберігалась у переяславській Воздвиженській церкві[20]. Однак найдостовірнішою щодо авторства серед них є „Богородиця Петрівська“, створення якої відноситься до 1285 р. Уже цей твір розкриває творчі орієнтири Петра: він знав візантійську іконографію і був обізнаний зі зразками західноєвропейського мистецтва. Ґотичне європейське мистецтво було відоме в Україні, як і культурні явища італійського Проторенесансу. Адже ґотика досить активно входила в оборонну і сакральну архітектуру західних земель, її стильові ознаки відчутні в мініатюрах Галицького Євангелія. Цікаво процитувати роздуми сучасного московського дослідника В. Антонової над іконою „Богородиця Петрівська“:

„На початку XIV ст. в Успенському соборі в Москві, що стала загальновизнаним віросповідним центром Росії, з'являються твори, пройняті новим, загальним для Східної Європи духом. Неруською холоднуватою витонченістю сповнена маленька „Богородиця Петрівська“, можливо, новгородське повторення ікони, намальованої митрополитом Петром наприкінці XIII ст.

Ґотичну витонченість ікони не применшують ні сітка штрихів на обличчях, ні білі зірочки, що спалахують на голубуватому чепці Марії, ні

---

[19] Чубатий М. Історія християнства...— Т. 1.— С. 673—674.

[20] Православие...— С. 80.

вохристий узір її коричневого мафорія, ні жорсткі пробіли хітона дитяти. Це можливе повторення живописного мистецтва митрополита Петра, родом волинянина, змушує згадати про його західноруське походження“[21].

Отже, у цій іконі відчутні зв'язок з європейською культурою та водночас вірність давнім традиціям. Тому в ній переплітаються різноманітні мистецькі орієнтири, в яких відображені засадничі уявлення про світло і колір, що були тоді визначальними. „Богородиця Петрівська“, як того і вимагали тогочасні естетичні засади, наповнена світлом, яке наче пронизує її з глибини, і вона сама виступає носієм світла. Це не суперечить темі печалі, що незмінно супроводжувала тему радости. Разом вони творили ту цілісність, яка відповідала реальній дійсності. Проте печаль не переходить у відчай. Тріада основних кольорів в іконі — червоного, блакитного, жовтого — виражає всеосяжну велич зображеного. Але червоний колір домінує, і контрастування цього кольору з темним мафорієм посилює відчуття невимовної скорботи.

Образи Матері й Сина набувають особливої змістовности, творячи єдність взаєморозумінням. У цих образах відлунює настрій настороженого очікування. Водночас образ Матері сповнений героїчної мужности. Всепереможність материнства винятково сильно підкреслена жестом правої руки біля шиї дитяти. Щось подібне за композиційним, образним і кольоровим вирішенням важко знайти в українській іконографії. В іконі довільно втілена тема Одигітрії, однак у цьому виразному відхиленні від канону не його заперечення, а пошук засобів для втілення глибоких гуманістичних роздумів іконописця. Наявність ґотизованих елементів, що так органічно прив'язані до традиційного мотиву, вказує на розуміння стильових засад та їх естетичне пережиття.

Глибшим відчуттям стилю позначена великих розмірів ікона „Богородиця Тронна Толзька“ (XIII ст.)*. Деякими деталями та загальним образним вирішенням, виразом суворої величі та станом невимовної драми вона близька до „Богородиці Петрівської“. Єднає їх притаманний авторові специфічний ракурс внутрішнього розкриття через стан настороженого очікування і особливого, всепроникного порозуміння між матір'ю і дитиною. Такий психологічний хід, що вказував на відхід від канону в бік людянішого трактування образу, наповнення його земним стражданням, міг розвинутися під впливом авторитетного зразка, такого, як ікона Вишгородської (Володимирської) Богородиці, що вже у XII ст. вражала глибиною людського почуття. Душевний порух Богородиці був виражений так зрозуміло і максимально відкрито, з такою пронизливою, невичерпною щедрістю, що став відкриттям для художників наступного покоління, для якого такі художні завдання вже мали підготовлений ґрунт. Часи — друга половина XIII ст. — були тривожні, завтрашній день видавався непевним. В іконописному мистецтві, зокрема, зображення Богородиці ніби брало на себе душевний тягар того часу, щоб виразити його якомога повніше. Але душевний рух виражався рухом форм (найвиразніше — у житійних сценах) або, в кращому варіанті, душевним станом, зі збереженнням головного зацікавлення — зацікавлення людиною. Тут вповні вистачало жит-

[21] Антонова В. И. Станковая живопись средневековой России // Триста веков искусства.— Москва, 1976.— С. 164.

* Дерево, темпера, 140x92 см. Москва, Третьяковська галерея.

тєвих спостережень, щоб максимально наблизити образ до земного буття, проте з відстороненням його від неспокою, дріб'язковости й натуралістичного нагромадження.

У „Тронній Богородиці" винятково втілились художні можливості тієї епохи, які залишались чинними і в наступному часі. Їх актуальність полягала в тому, що людська постать все переконливіше набирала відчутности і життєвої повноти. Однак винятковість цієї ікони полягала також у незвичному для середньовічного мистецтва Руси представлення Богородиці — на троні. Ікона напевне мала особливе призначення. У візантійському мистецтві такий іконографічний образ втілено передовсім у типі Богородиці Влахернської. Взагалі, тема „Богородиця з дитям", яка сидить на розкішно прикрашеному сідалищі, була досить поширена на християнському Сході — як у настінному малярстві, так і в мозаїці. Богородиця зображена як цариця — у короні, обсипана коштовностями. Такий тип зображення згодом перейняло середньовічне мистецтво Західної Європи, але в такому тлумаченні його не було розвинуто ні у Візантії, ні у слов'янських країнах[22]. Влахернський тип Богородиці ще в XI ст. перенесено до Києва і шановано під назвою „Печерської Богородиці". Він був повторений також у мініатюрі кодексу Гертруди[*], відомого ще як „Еґбертів кодекс" (зберігається в бібліотеці міста Чівідале, Італія).

Але це не був тип тронної Богородиці, поширений в європейському мистецтві, який став особливо популярним у проторенесансній Італії. Тож, мабуть, мав рацію німецький дослідник Ф. Швайнфурт[23], який висловив припущення про італійське походження „Тронної Богородиці", зауваживши в ній чимало спільних рис з тронними мадоннами, і насамперед неслов'янський характер цілости. Заперечуючи цьому авторові, російський учений В. Лазарев виклав свою версію стосовно ікони. Він уважає, що „у цій іконі ми маємо ускладнений тип „Милування", який відрізняється особливою інтимністю і безпосередністю виразу. Це, мабуть, одна з найемоційніших російських ікон XIII ст."[24] І далі: „Ф. Швайнфурт приписав ікону італійському майстрові пізанської школи. Важко уявити собі більш необґрунтовану гіпотезу. Хоча ікона Толзької Богоматері й перегукується емоційним ладом своїх форм з низкою пам'яток дученто, в ній, проте, немає не тільки нічого італійського, але й нічого західного"[25]. Схожість з іконами дученто автор пояснює спільністю джерела, з якого черпали італійські і російські майстри. Цим джерелом було візантійське малярство. В. Лазарев намагається довести ярославське походження ікони (вона містилася у Воздвиженській церкві Толзького монастиря, що був заснований біля Ярославля у 1314 р.), акцентуючи на тому, що „рясне використання орнаментальних прикрас на одязі Богородиці, на троні та на верхній подушці — суто ярославська риса ікони"[26].

---

[22] Кондаков Н. П. Иконография Богоматери.— Санкт-Петербург, 1914.— Т. 1.— С. 277.

[*] Гертруда — дружина князя Ізяслава, сина Ярослава Мудрого.

[23] Schweinfurth Ph. Geschichte der Russischen im Mittenalter.— Haag, 1930.— S. 150.

[24] Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века.— Москва, 1983.— С. 44.

[25] Там само.

[26] Там само.

Проте наведений арґумент не переконує, як і категоричне заперечення припущення німецького дослідника. В. Лазарев за всяку ціну намагається затримати даний твір за територією або містом, у яких той опинився. Ф. Швайнфурт таки має слушність, кажучи про стильову схожість нашої ікони і аналогічних за характером європейських. Однак дослідник не звернув уваги на те, що майже всі такого типу мадонни дученто і триченто — Одигітрії, наша ж — Милування, і ця її особливість в даному разі має виняткове значення.

Постає питання, чи були в іконописі Руси XIII—XIV ст. тронні Богородиці? З Візантії на Русь перейшло чимало сюжетів, але серед них немає зображення тронної Богородиці, навіть серед мініатюр Київського Псалтиря, хоча є кілька Спасів на троні та на повний зріст Богородиця Одигітрія (ст. 225 в.). Виняток — Печерська (Влахернська) Богородиця. Натомість у Візантії, як і в Римі (церква Санта-Марія Антиква), ця тема відома здавна. Підхоплена італійським мистецтвом, вона стала чи не найпопулярнішим зображенням в епоху Ренесансу. Такого розквіту на Русі згадана тема не досягла (хоча її відбиток зберігся на іконі „Похвала Богородиці" дещо пізніше), проте в Європі була досить поширеною в королівських середовищах багатьох країн. Богородиця на троні називалась царицею. Вона ставала патронесою королівств на Заході, а також на Русі-Україні.

Ікону „Тронна Богородиця" створено за князя Лева. Правдоподібно, це було програмне замовлення. Таку ікону, судячи з усього, творено не для храму, а для ритуального залу, тому тема Елеуси могла бути обумовлена спеціально. Тим більше, що в іконі виразно проступають ґотичні стильові риси: трон з високою спинкою, прикрашеною двома рядами арочних прорізів (як на тронах чеських королів), мафорій з характерними ґотичними бганками, знак на плечі Богородиці у вигляді ґотичного квадрифолія, нарешті, архангели на тлі обабіч голови Богородиці, що повторюють рух постаті дитяти Христа, зі специфічним розмахом крил, який трапляється в середньовічних чеських мініатюрах. Навіть неспокій дитяти, яке переставляє ніжки, також нав'язує паралель з мотивом грайливих дітей ґотичних чеських мадонн.

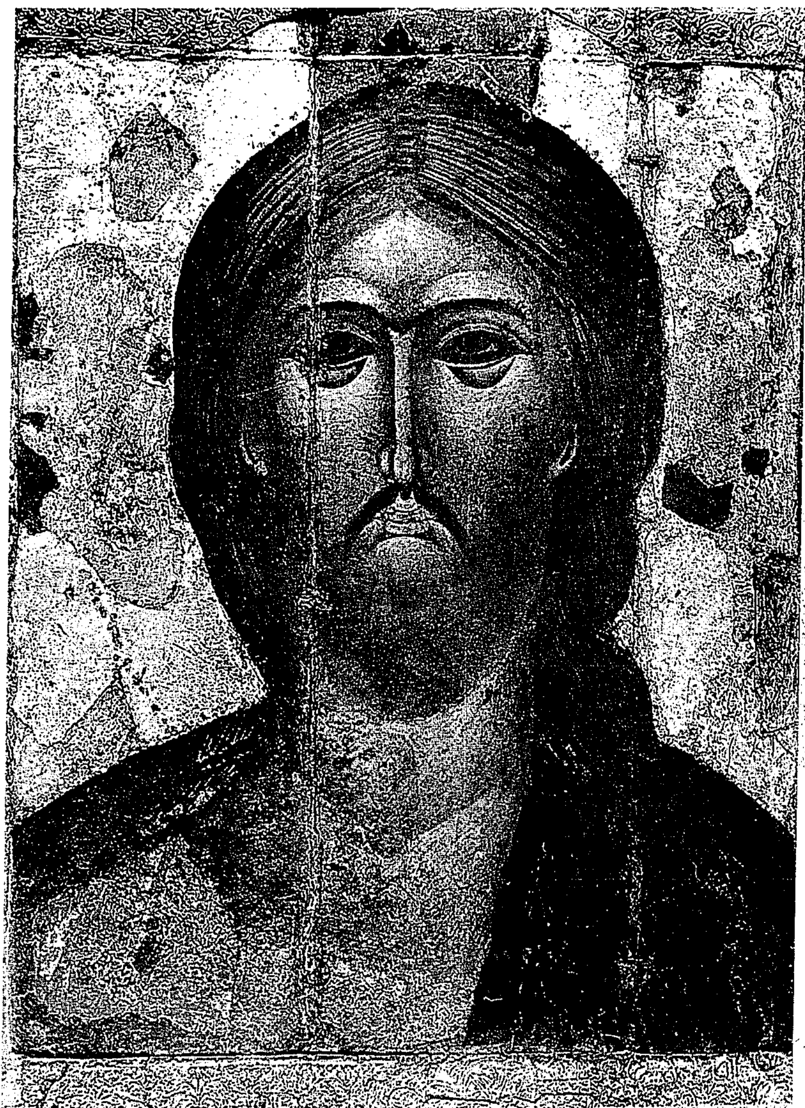
Без сумніву, художник знав ґотичне малярство, органічно вводив його у структуру ікони, що, декоративно збагачуючи цілість, духовної суті не порушувало. Мотив Елеуси (Милування) поглибив внутрішню наповненість образів і, очевидно, відповідав актуальній потребі, з якою могло бути пов'язане створення ікони.

Можна з великою певністю твердити, що ікона перебувала у власності митрополита. Чи вона залишилася свого часу не зажаданою, бо не відповідала замовникові вирішенням? Ця ікона має чимало спільних рис з „Богородицею петрівською", таких, як: загальне плоскісне малярство, непомірно маленькі руки, жест дитяти, що в характері й ракурсі повторює руку Богородиці з петрівської ікони, та, що особливо наголошене, графічне вирішення очей і брів, ґотично продовгуватих облич.

„Тронна Богородиця" — ікона новаторська хоча б поєднанням тронного характеру з темою Елеуси. У ній проявилось прагнення олюднити образ божества, наблизити до реальности та поглибити його емоційне звучання. Тому в такому несподіваному ракурсі намальована ліва рука Богородиці, якою Вона підтримує дитя, — ракурсі неповторному і не виправданому каноном.

Богородиця Толзька тронна. Близько 1327 р. *Дошка, темпера.*
Москва. Державна Третяковська галерея

Голови Богородиці та дитяти. Фраґмент ікони
Богородиці Толзької тронної. Близько 1327 р. Москва.
Державна Третьяковська галерея



Спас. Перша половина XIV ст. *Дошка, темпера.*
Московський Благовіщенський собор

Богородиця Петрівська. XIV ст. *Дошка, темпера*. Москва. Державна Третьяковська галерея

Треба віддати належне спостережливості Ф. Швайнфурта, який писав про італійський характер нашої ікони. Справді, в Італії варіант Елеуси на троні з дитям, що стоїть на її колінах, набув великої популярности. Такий тип відомий в італійському малярстві XII ст., особливо близький до нього композиційним ладом рельєф із капелли Санта-Дзено в церкві Сан-Марко у Венеції. Очевидно, що такий тип тронної Елеуси був запозичений італійськими майстрами з візантійської іконографії, при цьому він зазнав деякого видозмінення підкресленням емоційних рис. Сам образ Богородиці Елеуси стимулював до реалістичних збагачень, хоча б передачею живого й вільного руху дитяти, спадистих бганок мафорія, не кажучи вже про глибокий і складний вираз обличчя Богородиці.

Подальша доля ікони пов'язана з новим становищем Петра Ратенського. У Москві митрополит тісно заприязнився з архимандритом Спаського монастиря в Ярославлі Прохором, який відігравав помітну роль у духовному і політичному житті Москви. 1311 р. Прохор був поставлений єпископом Ярославля і Ростова. Він гаряче сприяв ширенню культу ікон Богородиці. Невдовзі в житті єпископа сталася виняткова подія: 1314 р. неподалік Ярославля, там, де впадає у Волгу річка Толга, йому „явилась“ ікона Богородиці[27]. На веління Прохора на місці „з'явлення“ ікони був заснований Толзький монастир. Головна святиня цього монастиря — „явленна“ ікона — була створена у художньому середовищі митрополита з безпосереднім покликанням на Тронну Богородицю. Зрештою, створено тоді не одну, а дві поясні ікони типу Елеуси. Попри близькість колористичного вирішення, вони різняться за глибиною змісту. Їх малювали майстри однієї орієнтації, спільних традицій, а все ж один з них поступається рівнем майстерности. Спільним в обох іконах є брак ґотичних рис, притаманних великій „Тронній Богородиці“. Це ще раз підтверджує, що тронна ікона не могла бути створена в Ярославлі, взагалі — в північних руських князівствах, де склалася своя образотворча система, що спиралась на візантійські та, особливо, київські іконописні традиції домонгольського часу, вільні від будь-яких стильових впливів Західної Європи. Художні орієнтири зміняться і тут, але набагато пізніше, через років триста, у XVII ст., вже в рамках інших естетичних догм.

Толзькі Богородичні ікони датують: 1314 і 1327 р., хоча немає підстав розділяти їх навіть таким коротким часовим відрізком[28]. Перша „Толзька Богородиця“ (Ярославльський художній музей) позначена виразом невимовної скорботи — можна припускати, що іконописець був ознайомлений з іконою Вишгородської (Володимирської) Богородиці. Одухотворене обличчя Божої Матері на візантійському шедеврі, проникливий погляд її тужливих очей захоплювали і хвилювали, нав'язуючи тісний і тривалий контакт з образом. Цього контакту прагнув досягти живописець у першому варіанті малої Толзької ікони динамічною напругою погляду, все ж інше: мафорій, одяг дитяти, тло, прикраси — передано у відповідності з тронною іконою.

---

[27] Масленицын С. И. Ярославская иконопись.— Москва, 1983.— С. 13. Автор обстоює думку про те, що три Толзькі Богородичні ікони створив один художник на замовлення єпископа Прохора, однак виділяє явленну ікону Толзької Богородиці як зразок для малювання двох інших, отже, і великої ікони Тронної Богородиці (там само.— С. 15—16).

[28] Там само.— С. 14—17, іл. 11, 12, 15.

Друга мала толзька ікона (Санкт-Петербург, Російський музей) має чимало втрат, особливо в карнаціях, що знижує її художню і психологічну виразність. Хоч і в ній, при загальному величаво-монументальному композиційному вирішенні, зберігається знайдена в першому варіанті та ж мотивація Елеуси. У цій іконі, проте, пристраснішим виглядає дитя та віртуозніше намальований його рожевий гіматій.

Якщо ж говорити про деякі відхилення в малих толзьких Елеусах від великої „Тронної Богородиці", то вони помітні, як уже було зазначено, у стильовій орієнтації та колористичному вирішенні: малі толзькі ікони не мають тієї колірної вишуканости, багатства деталей і загального символічно-піднесеного звучання цілости, що притаманні „Тронній Богородиці" та які склалися під впливом Заходу в малярських традиціях Галицько-Волинського князівства.

Малі толзькі ікони виконали або іконописці з оточення митрополита, або ж він сам. Для уточнення середовища, як і безпосереднього натхненника малярського втілення, є чимало спостережених особливостей його пластично-колірних засад: овали голів, малюнок очей і уст, могутня шия дитяти, жорсткі пробіли на хітоні, сітка штрихів на обличчях, орнаментальні прикраси.

Певна річ, малі толзькі ікони були виконані з урахуванням побажань замовника, проте в них втілено і художньо-духовні позиції Петра Ратенського, як і в інших іконах його оточення. У середовищі митрополита напевно були іконописці, насамперед, з монашої братії. Під час своїх мандрів по митрополії він міг відвідати не один осередок освіти та ікономалювання, знати багатьох талановитих митців, зокрема, з Волині, Києва, Чернігова, глибоко обізнаних зі своїм фахом та всебічно ерудованих. Одне з клейм житійної ікони Петра Ратенського відтворює вигляд монастирської іконописної майстерні і зайнятих роботою живописців поряд з митрополитом. Сам митрополит, очевидно, не залишав ікономалювання і, як людина високоосвічена, постійно вдосконалював своє уміння. Три роки, проведені в Константинополі, могли бути для нього винятково корисними у цьому сенсі. Тому варто уважно придивитися до іконної спадщини часу митрополитства Петра Ратенського, залишеної в Коломні та Москві.

Ікона монгольського періоду різниться від ікони попереднього часу, хоча й зберігає давні традиції. Виникає чимало нових сюжетів, досить ускладнених за фабулою. В іконі з'являється оповідальність, отже, розширюється простір дії, значне місце відводиться краєвиду, переважно архітектурному мотивові. Такі мотиви — це переважно фантастично-довільні варіації на тему архітектури. А проте і в них відтворювано реальні пам'ятки, передано загальний характер зодчества. У сценах з таким тлом постаті зображувалися в русі, поставала проблема динаміки в розгортанні дії — сюжетна ситуація зазнавала емоційного загострення, з чим тісно пов'язувалось колористичне вирішення. Збагачення палітри неминуче викликало зміну в живописній манері, бо з оповідальністю в ікону вносився відгомін реальної дійсности. Нові сюжети переважно з'являлися в житійних іконах, у клеймах, які оточували середник з центральним зображенням. У клеймах канонів не було, їхня образна мова подібна до мови апокрифів — із зображенням явищ природи, несподіваних пригод, сутичок зі звірами, видовищ мук, трагічного завершення життя. Однак у зо-

браженнях середника дотримувалися іконографічно-канонічних вимог — постать монументалізована, стримана у виявленні почуттів, ієратично-сувора, стоїть на рівному тлі.

Характер московського малярства першої половини XIV ст. влучно визначає В. Лазарев, підкреслюючи, що в ньому „існували, як і в пізнішому часі, різні художні течії — місцеві та привнесені ззовні (з Візантії й від південних слов'ян). Місцевий струмінь повинен був виходити з архаїчних традицій XIII століття, і він домінував до прилучення московського мистецтва до нововведень „Палеологівського Ренесансу". З цим художнім спрямуванням пов'язано декілька творів раннього московського іконопису, серед яких перше місце треба відвести іконі „Борис та Гліб" із Російського музею, можливо, намальованій ще в другому десятилітті XIV століття"[29]. Правильніше було б сказати, що в Москві у тому часі лише зав'язувалося художнє життя, і, звичайно, такі твори, як названа ікона „Борис і Гліб", місцевими силами не могла бути створена. І явищ Палеологівського Ренесансу там не спостерігалося. Справді, ця високохудожня течія була привнесена, але не з Візантії, бо, по-перше, візантійська церква ставилася до перших руських святих прохолодно, а по-друге, високе духовне становище займав не грек, а українець. Тому вказівку на південних слов'ян варто було б уточнити. Російським ученим завжди трудно змиритися з визнання за Україною високої художньої культури, хоча вони погоджуються з оцінкою мистецтва Київської Руси домонгольського часу як рівнозначного візантійському. Але ж це мистецтво органічно лежало в основі подальшого розгортання українського малярства, що розвинулось в ряді реґіональних шкіл, збагачених творчими зв'язками з мистецтвом сусідніх держав.

Тоді ж була створена ще одна ікона „Борис і Гліб з житієм"*, що призначалася як храмова для церкви Бориса і Гліба в Запрудах у Коломні. Така увага до образів руських князів була викликана всім перебігом суспільного життя — то був найсприятливіший час для активізації цієї ікони. Все в ній відповідало світським інтересам. Композиційним прообразом були фрески київських храмів, мозаїчне зображення Дмитра Солунського із Золотоверхого Михайлівського монастиря, давня ікона „Борис і Гліб" з однойменного храму в Вишгороді. Проте найвагомішим джерелом залишався літературний твір „Життя Бориса і Гліба". Тому в клеймах, а їх усього 16, широко відображена історична епоха — Київська Русь, і, без сумніву, таке ностальгічне до неї звернення диктувалося не так бажанням прославити святих воїнів, як прагненням викликати героїчним виглядом князів-воїнів патріотичні почуття. Епічний виклад історичних сцен у клеймах, який би настільки відповідав літературному текстові, досить рідкісний. Очевидно, що саме такий виклад могли зробити майстри, яким були дорогі та близькі події, пов'язані з рідною землею. В ряді сцен передано давні події: „Похорон князя Володимира", „Перенесення мощей Бориса і Гліба у спеціально збудований у Вишгороді храм-мавзолей", „Битва князя Ярослава із Святополком". Та особливо

---

[29] Лазарев В. Н. Московская школа иконописи.— Москва, 1971.— С. 6, илл. I.

* Темпера, дерево, 159x123 см. Москва, Третьяковська галерея. Після пожежі в XVI ст. ікона була поновлена: перемальовано кафтани і плащі центральних постатей, червоне тло замінено золотистим.

важливо, що в трьох сценах відтворено архітектурний вигляд київських храмів, мотиви яких у російських іконах пізніше ніколи вже не будуть повторені.

Образи князів передані з такою достовірністю, що справляють враження портретности. Стилістично вони є продовженням того монументального історизму, який започаткувала портретна галерея сім'ї Ярослава Мудрого в Софії Київській. Особливо важливе у цій іконі — вираження певної ідеї та віри людини в ідею, яка керує людьми. З такою силою і святою переконаністю в духовній міцності, у відданості переконанням ця змістова сутність ще буде втілена в іконі „Борис і Гліб на конях"*. Твір унікальний композиційним ладом, власне, незнаний попередньому часові, бо прямих аналогій начебто не має. В іконі не наголошена символіка мучеництва, але ясно виражена місія святих — оборона Руської землі, а також їхня просвітлено-очисна місія.

Висока національно-патріотична ідея, втілена в образах святих ратників, була осмислена після руйнування Руської держави, після тривалих принижень та поневірянь. Подвижницьку і християнську місію Бориса і Гліба благословляє Господь, її брати виконують без вагання й страху. Їх образи майстер створив у світлі усвідомлення порятунку рідної землі з-під золотоординського іга через єднання, порозуміння, братерську солідарність та відважну рішучість. Однак ці образи єднає невимовна печаль — вираз умонастроїв часу, якими було охоплене суспільство, якими були пронизані, зокрема, проповіді Серапіона Володимирського. Психологічне збагачення образів і відбиття в них не містичного видіння, а реальних почуттів були викликані не знаною досі пристрастю до передачі руху. За новою концепцією, душевний рух виражався рухом форм, що й творило унікальну змістовність цієї ікони. Адже, за традицією, Бориса і Гліба зображали воїнами, що незворушно стоять з мечами. Їхні урочисті пози відповідали символізму церковного обряду. Однак в іконі „Борис і Гліб на конях" з'явилися зовсім нові завдання, які згодом будуть повніше розгорнені. Наразі ікона була винятком, її духовна глибина і поетична наповненість залишалися неперевершеними, про що свідчать пізніші наслідування (новгородська ікона „Борис і Гліб на конях", близько 1377 р.), які несли навантаження декоративно-орнаментальне, обмежуючись зоровим враженням.

В іконі „Борис і Гліб на конях" помітне прагнення до цільности і гармонії, таких, здавалося б, природних і водночас „неприступних" у жанрі ікони рис. У ній також наявні такі риси, як елеґантна витонченість лицарів (наскільки це можливо в іконі) і водночас ірраціональність видіння — вершники ніби ширяють у сіянні золотного середовища. У цій іконі, як і у „Тронній Богородиці", відчутний відгомін ґотики, що так примхливо виявилася у поетизації вершників. Печаль, якої вони сповнені, така всеосяжно велика, що стає рушійною силою їхнього подвижництва. Програмна сутність цієї ікони є наче продовженням „Тронної Богородиці" — між ними незримо прокладена духовна дорога, що ріднить їх та пов'язує спільним тягарем бід і нещасть, які впали на Руську землю.

---

* Москва, Третьяковська галерея. Ікона розміром 128х75 см напевно була настовпною. Попередньо була вміщена у вівтарному приміщенні Петропавлівського приділу Успенського собору Московського кремля, звідки 1940 р. передана до Третьяковської галереї.

Св. Борис і Гліб. XIV ст. *Дошка, темпера.* Санкт-Петербург. Державний російський музей

Св. Борис і Гліб із житієм. Друга чверть XIV ст. *Дошка, темпера.* Москва. Державна Третьяковська галерея

Св. Борис і Гліб на конях. Середина XIV ст. *Дошка, темпера.* Москва. Державна Третьяковська галерея

Св. Миколай з житієм. Друга чверть XIV (?) ст. *Дошка, темпера*. Москва. Державна Третьяковська галерея

Уже згадувалося, що розглянуті ікони органічно пов'язані з попередньою епохою. Перехід до нової доби відбувався за дуже складних обставин. Мало того, в умовах ґрандіозної історичної катастрофи. Це переродження не могло відбуватися органічно — зміна була надто раптовою і затягнулася надовго. Тому ціле століття поневолення сповнене загострених і напружених почуттів, вичікувальної притихлости, що породило безвихідь печалей „Толзьких Богородиць", крихку надію „Бориса і Гліба", ностальгічне звернення до минувшини в іконі „Борис і Гліб у житії" або в образах князів з ікони, що зберігається в Російському музеї в Петербурзі*.

Епоха неминуче сприяла зверненню за мистецькою підтримкою до інших джерел, що й сталося в Галичині, підтвердженням чого є творча спадщина Петра Ратенського, який є чи не єдиним на обшарі мало не всього століття засвідченим художником. Він стає виразником нових художніх явищ. Треба визнати, що нові прояви, пов'язані з творчою діяльністю Петра Ратенського, були буквально зметені наступним часом, у якому готувався ґрунт для мистецького генія Андрія Рубльова. Але дивовижна культура попереднього часу, часу Петра Ратенського, не минула марно. В ній були закладені унікальні цінності, а передусім — виявлена індивідуальна засада та головний акцент виражала чітка і стримана лінія, якою оточені стрункі постаті й окреслені дивовижно натхненні обличчя з віртуозно намальованими декоративними мотивами орнаментів і прикрас.

Колорит ікон того часу, відзначаючись крайнім лаконізмом, сповнений повнозвучности і чистоти. Тут нюансів не передбачалося, проте краса кольорових площин залишалась вишуканою та святково піднесеною, відображаючи суто національний потяг до гармонії.

Можна з упевненістю говорити, що такі нові прикмети, які з'явилися в іконах „Тронна Богородиця" та „Борис і Гліб на конях", не мали, про що вже мовилося, візантійського коріння, адже вони суперечили традиціям, виробленим в іконописі Візантії. Обидві ікони не могли бути намальовані ні московськими живописцями, ні російськими учнями грецьких майстрів[30], також ікону „Борис і Гліб на конях" неможливо приписати спадщині псковських іконописців[31] або ж до новгородської школи, бо її образна витонченість і художня мова суперечать складеним малярським традиціям як Пскова, так і Новгорода.

До коломенської групи ікон також належить „Миколай з житієм"**. Клейма оточують середник з поясним зображенням св. Миколая з усіх боків. Їх — 19, серед них сюжети сцен 2, 3, 4, 5, 16, 19 трапляються лише в руському мистецтві, однак сюжети сцен 4 і 5 рідкісні навіть для російського іконопису — в них піднесено іночеські подвиги св. Миколая, що вказує на призначення ікони для монастирського храму[32]. І знову привертає увагу невідповідність ікони будь-якій реґіональній школі іконопису в Росії, тим більше, приписаній грецьким майстрам. Попри незадовільне збереження ікони, відчувається, що малював її

* Дерево, темпера, 193x95 см. Санкт-Петербурґ, Російський музей.

30 Жидков Г. В. Московская живопись середины XIV века.— Москва, 1928.— С. 40—63.

31 Овчинников А., Кишилов Н. Живопись древнего Пскова.— Москва, 1971.— С. 14.

** Темпера, дерево, 128x75 см. Москва, Третьяковська галерея.

32 Лазарев В. Н. Московская школа живописи.— Москва, 1983.— С. 8—9.

майстер, який чимало сцен творив сам, без іконографічного вказівника. Проте у композиційному ладі клейм, у гострому лаконізмі малюнку є чимало схожого з житійною іконою Бориса і Гліба. Такі сцени, як „З'явлення св. Миколая трьом невинно засудженим у в'язниці", „Три мужі в темниці" та, особливо, „Вигнання бісів із колодязя" розкривають ориґінальність мислення, монументальне чуття й унікальну свободу мистецького виконання. Напругу в іконі посилює червоний колір, поєднаний з білим і чорним, що разом загострюють драматичний зміст сцен. Виконавець ікони, безсумнівно, знав настінне малярство, його технічні прийоми. І знову ж таки цілість цієї унікальної ікони з її численними клеймами звернена до духовних і малярських традицій давнього Києва. У кількох ритуальних сценах, таких, як „Поставлення Миколая дияконом", „Поставлення Миколая єпископом", „Чудо з дитям у Києві", з глибоким знанням передано урочисту атмосферу храмового дійства, яке склалося в Києві протягом тривалого часу. Ряд сцен зберігся в житійних іконах пізнішого часу в Україні, зокрема „Врятування Дмитра", „Чудо про килим", „Смерть св. Миколая" (поховання у церкві-ротонді), що стали обов'язковими і в яких знайшли відображення елементи, вихоплені з реальної дійсности.

У клеймі житійної ікони митрополита зображено над створенням поплічного Спаса. Цю ікону, без сумніву, дуже шанував сам Петро Ратенський. Недаремно вона була поставлена біля гробниці митрополита*.

„Спас" — ікона великого розміру, яка, незважаючи на втрати на одязі, бороді Христа та тлі, монументальністю форм справляє сильне враження. У науковців вона викликає величезне зацікавлення. О. Попова[33] гадає, що це твір грецьких живописців, які працювали за митрополита Теогноста, або ж їхнього російського учня. Є. Осташенко вказує на стильовий зв'язок ікони з традиціями XIII ст. і відносить її створення до першої чверті XIV ст., тобто до часів митрополита Петра. Нарешті, В. Лазарев[34], підкреслюючи високі художні вартості ікони, пише, що вони змушують згадати ікони домонгольського часу. Але через брак стилістичної єдности вчений добачає у ній сильний вплив візантійського малярства XIV ст., можливо, завезеного грецькими живописцями, що працювали в Москві на запрошення митрополита Теогноста.

Так окреслилися три погляди на створення ікони Спаса. Зрозуміле заклопотання російських дослідників з визначенням стилю, власне, художньо-змістової суті цієї ікони. Нехтуючи художню спадщину тогочасних Києва, Волині та Галичини, вони звертаються лише до Константинополя і приписують ікону грецькому живописцеві середини XIV ст.

В іконі Спаса слушно зауважені зв'язок з мистецтвом XIII ст. і відголос живописної традиції константинопольської школи. Однак віднести цю ікону до власне візантійського мистецтва було б науковою помилкою, бо в ній очевидний зв'язок з давнім мистецтвом Києва та Волині. У тогочасній Москві не було культурних умов для створення такої ікони. А в часи непевности духовних і художніх ідеалів звернення до минувшини немину-

* Темпера, дерево, 104x82 см. Музей Московського кремля.

[33] Попова О. Икона Спаса из Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. Зарубежные связи.— Москва, 1975.— С. 125—146.

[34] Лазарев В. Московская школа...— С. 9.

че. „Спас“, як і згадана „Богородиця Петрівська“, були виразом одночасно архаїчних традицій, ґотичних ремінісценцій і візантійських впливів.

Від часу створення „Богородиці Петрівської“ до часу, коли був намальований „Спас“, могло проминути понад тридцять років. В іконі „Спас“ культура виконання вища, але в ній збережені певні індивідуальні риси. Ці дві ікониріднить вкладений у них зміст — тема печалі як вираз глибокої скорботи, а також могутня воля і внутрішній динамізм. У ній виразно відчувається стан настороженого очікування. Водночас образи Спаса і Богородиці дуже мужні, хоч і не позбавлені нерішучости, позначені печаттю трагізму, і саме це органічно „вписує“ їх в атмосферу того часу.

Поплічний „Спас“ у часи Ратенського вже був рідкісним явищем, бо в Північній Русі та Візантії набув поширення поясний Спас з книгою і жестом благословення. У цьому архаїчність ікони, а не в розкритті змісту та художньому її вирішенні, бо тут застосовані об'ємне трактування, графічна виразність, чистота звучання кольору. До речі, в іконі досить обмежена палітра: вохристо-золотиста, червона, блакитна. Строкатість тоді осуджувалась, і колір як художній засіб використовувався в ролі символу для складнішого розкриття змісту. Цю емоційну стриманість Петро Ратенський міг перейняти в Константинополі. Однак і від ґотичних впливів Західної Європи він не був ізольований — в обох іконах (маємо на увазі також „Богородицю Петрівську“) вони проявляються у трактуванні видовженої форми як підтвердження одухотвoрености.

Іконописець Петро малює суворі видовжені обличчя з великими рисами, щільною коричнуватою карнацією з підрум'яненням, густими коричнувато-оливковими тінями, інтенсивно окреслюючи ніс, очі та вуста.

Очевидно, що авторство Петра Ратенського, якщо йдеться про ікону „Спас“, залишається проблематичним. Однак створене ним художнє середовище з майстрів, запрошених з Києва, Волині та Галичини, — факт, який змушує уважніше глянути на цілий ряд ікон, що їх російські дослідники відносять до „московської школи“ першої половини XIV ст. Такої у той час ще не могло бути, бо художня спадщина, що збереглася, демонструє зовсім інші творчі орієнтири.

Отже, історія життя Петра Ратенського дає унікальну можливість переглянути з інших позицій мистецьку спадщину кінця XIII — першої чверті XIV ст. — як українську, так і російську. Нові для того часу художні явища не могли бути випадковими, вони творчо формувалися на стику взаємопроникнення двох великих культур — східної та західної, українського іконопису і європейського малярства, візантійсько-руських традицій і ґотики. І на зламі століть, коли змінювалися стильові мистецькі орієнтири, обійти таку постать, як Петро Ратенський, неможливо. Тож ще і ще раз треба звернутися до обох періодів його діяльности: триваліщого, в часи ігуменства, і коротшого — за митрополитства.

Слідів першого варто шукати в музейних колекціях Львова, Луцька, Сянока, Кракова, другого — в російських музеях. У добрих результатах можна не сумніватися. Замовчувати ж таку постать — означає нехтувати історичні факти та уникати поглибленого погляду на, здавалося б, давно усталений матеріал. Творча особистість Петра Ратенського, після леґендарного Алімпія, відкриває персоналії в українському мистецтві. Наша стаття — лише перша спроба її дослідження.

Volodymyr OVSIYCHUK

METROPOLITAN PETRO RATENS'KYI: A PAINTER OF ICONS

This is the first attempt to investigate the artistic activity of the Kyievan Metropolitan Petro Ratens'kyi who worked in Halychyna and Moscovia in the late XIII — early XIV centuries. The discovery of one of his best icons, "Petrivs'ka Bohorodytsja" (1285), started the fundamental study of Ratens'kyi's artistic heritage, likewise the artistic activity of his Halych, Volyn and Kyievan conteporaries. They had created the original style reflected in the group of icons which for a long time have been considered the works of a supposed "Moskovian School" of the early XIV century. Thus the investigation of the artistic activity of P. Ratens'kyi allows to reatribute and to reinterpret a number of icons.

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

ІКОНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIV СТОЛІТТЯ „АРХАНГЕЛ МИХАЇЛ“ ТА „АРХАНГЕЛ ГАВРИЇЛ“ З ЦЕРКВИ СВЯТОЇ ПАРАСКЕВИ У ДАЛЯВІ

Ікони „Архангел Михаїл“ та „Архангел Гавриїл“ з церкви святої Параскеви у Даляві[1] коло Яслиськ на Лемківщині (Польща) перейшли до збірки Національного музею у Львові (далі — НМЛ) в складі колекції його попередника — Церковного музею, до якого надійшли за не зафіксованих доступними джерелами конкретних обставин між 1905—1907 рр.[2] Як можна здогадуватися, їх вивіз з церкви у Даляві в складі більшої групи ікон[3] Іларіон Свєнціцький на самому початку своєї діяльности у Церковному музеї під час об'їзду Бойківщини та Лемківщини влітку 1905 р.[4]

Вперше друком ікони архангелів з Даляви згадав І. Свєнціцький як призначені нібито для дияконських дверей іконостасу[5]. Він же першим опублікував їх як зразки малярства XVI ст.[6] Після нього до далявських

---

[1] Культ святої великомучениці Параскеви мав досить значне поширення на території Перемиської єпархії. Як курйоз можна вказати, що в люстрації Ясліського ключа маєтків Перемиської римо-католицької кафедри 1747 р. місцевий храм значиться як „Cerkiew pod tytułem świętej Agnieszki męczennicy“: Дієцезіальний архів при римо-католицькій митрополичій курії у Перемишлі, сиґн. 196, с. 124. Збережена візитація церкви 1761 р. переліку ікон не дає, див.: Archiwum Państwowe w Przemyślu. Archiwum biskupstwa grecko-katolickiego w Przemyślu, sygn. 26, s. 61 (у візитаціях Перемиської єпархії XVIII—XIX ст. відомостей такого роду, як правило, немає).

[2] За даними Інвентарної книги музею.

[3] Публікації далявських ікон з колекції Національного музею у Львові див.: Свєнціцький І. Іконопись Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1928; Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1929.— Табл. 28—36, № 40—53; Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— К., 1976.— Табл. 31, 81.

[4] З цього приводу він пізніше згадував: „літом 1905 р. була перша систематична археологічна поїздка по Галичині; з осередку Бойківщини на захід від Бітлі і Гнилої по Лемківщині до Шляхтової. Протягом п'яти тижнів побував музейник у 60 селах, видів безліч, чимало записав, описав і зібрав та чисто все намітив для музею“ (Свєнціцький І. XXV літ діяльності Національного Музею // Двайцятьп'ятьліття Національного Музею у Львові.— Львів, 1930.— С. 7). На жаль, це все, що нині відомо про одну з найяскравіших сторінок історії формування колекції Національного музею у Львові.

[5] Свєнціцький І. Іконопись Галицької України...— С. 89.

[6] Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 32, № 47.

ікон звернувся Михайло Драґан, однак він заперечив версію про їх призначення для дияконських дверей і вказав на приналежність обох ікон до чину Моління, підкресливши, зокрема, що на дошках немає ніяких слідів кріплень, неминучих у випадку, коли б вони виконували роль дияконських дверей. На відміну від І. Свєнціцького, Драґан датував ікони XV ст. і першим звернув увагу на їх виняткові у спадщині тогочасного українського релігійного малярства розміри, вказавши, що первісно вони сягали півтораметрової висоти[7]. Ще ранішу дату запропонував Федір Уманцев, в оглядовій статті без будь-яких коментарів подавши у цьому зв'язку другу половину XIV ст.[8] Проте обидві крайні дати — І. Свєнціцького та Ф. Уманцева — у літературі не були прийняті й загального визнання набуло датування ікон XV ст., яке з покликом на М. Драґана вперше подав друком Михайло Батіг у 1962 р.[9]

Якщо всі наведені звернення до далявських ікон мали побіжний і радше причинковий характер, то Віра Свєнціцька у нарисі про українське малярство XIV—XVI ст. для багатотомної „Історії українського мистецтва" вперше розглянула їх детальніше та в ширшому контексті. Правда, основну частину трьох абзаців тексту присвячено описові пам'яток, у якому ретельно перераховано більшість їхніх прикметних особливостей. Не обмежуючи свого завдання звичайним описом, дослідниця вперше конкретно поставила питання про історико-мистецький контекст ікон, вказавши на продовження традицій їх майстра в невеликій групі пізніших пам'яток, чим розпочала новий етап у студіях над розглядуваними рідкісними зразками українського релігійного малярства. З-поміж аналогій, які навела В. Свєнціцька, найбільшої уваги заслуговує „Святий Георгій" з церкви святого Миколая в Тур'ї. Окрім нього, серед нібито близьких названо також ікону Богородиці Одигітрії з церкви святої Параскеви у Берегах-Долішніх та житійну ікону святих Кузьми і Дем'яна з посвяченої їм церкви у Тиличі (всі три — НМЛ)[10]. Проте якщо взаємозалежність тур'янської та далявських ікон поза сумнівом — найтісніший взаємозв'язок тут яскраво виступає навіть при побіжному зіставленні, то дві інші названі у наведеному переліку пам'ятки належать до цілком різних течій іконопису кінця XV — початку XVI ст. й насправді зовсім не виказують ознак безпосереднього зв'язку з далявським чином. Усі вони далекі між собою, тому, окрім моментів найзагальнішого характеру, визначених приналежністю до однієї школи (але, цілком очевидно, різних і досить віддалених конкретних етапів її розвитку), немає підстав вести мову про спільну традицію, яка лежала б в їх основі.

Новіша література про далявські ікони архангелів найперше включає лаконічні нотатки побіжного характеру. Святослав Гординський тракту-

---

[7] Драган М. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.— К., 1970.— С. 16 (над монографією автор працював у 1946—1952 рр.).

[8] Уманцев Ф. Из истории древнеукраинской живописи // Искусство (Москва).— 1961.— № 6.— С. 65.

[9] Батіг М. Український станковий живопис XIV—XVIII ст. у збірках Львівського музею українського мистецтва //Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.— К., 1962.— Вип. 6.— С. 148, 150.

[10] Свєнціцька В. І. Живопис XIV—XVI століть // Історія українського мистецтва: У 6 т.— К., 1967.— Т. 2: Мистецтво XIV — першої половини XVII століття.— С. 222. Подана тут характеристика ікон загалом повторена у вступній статті до альбому: Логвин Г., Мілясва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис...— С. 13.

вав їх як пам'ятки XV ст., побіжно зазначаючи, що дехто постання обох ікон відносив до XIV ст.[11] У вступній статті до київського альбому середньовічного українського малярства 1976 р. відзначено наявність у далявських іконах певних спільних моментів з архангелами „Моління" в іконостасі Троїцького собору Троїце-Сергієвої лаври в Загорську. З аналогій тут вказана лише тур'янська ікона святого Георгія[12]. Володимир Овсійчук у цілком очевидній залежності від В. Свєнціцької (хоч і без поклику на неї) розглянув ікони серед групи пам'яток, до якої віднесено як уже притягувані в літературі у зв'язку з ними взірці іконопису (тур'янський „Святий Георгій", „Богородиця Одигітрія" з Берегів-Долішніх, тилицькі „Святі Кузьма і Дем'ян"), так і такі зразки малярства другої половини XV ст., як „Моління" з церкви святого Дмитра в Жогатині, „Спас" з церкви святих Кузьми і Дем'яна в Милику, „Спас нерукотворний" з церкви Покрову Богородиці у Терлі (всі — НМЛ), тобто досить далекі між собою пам'ятки. Далявські ікони фігурують у цьому переліку як „архангел Михаїл та Гавриїл". Їх віднесено до першої половини XV ст., вказано на їх залежність у трактуванні волосся від традиції, яка іде від „Святого Георгія" з церкви Собору Якима і Анни у Станилі (НМЛ)[13], „але в них форма досягла довершення і своїм трактуванням близька до ряду творів Андрія Рубльова"[14]. Ромуальд Біскупський, вважаючи, що найраніші західноукраїнські ікони — поза декількома винятками — походять лише з середини XV ст., відніс далявських архангелів, „правдоподібно", саме до цього часу[15]. Як пам'ятки XV ст. згадала їх у переліку ікон, уцілілих „на північній стороні Карпат", також Ромуальда Ґжондзеля[16], яка, виразно нав'язуючи до пог-

---

[11] Гординський С. Українська ікона 12—18 сторіччя.— Філядельфія, 1973.— С. 14, іл. 34 (архангел Гавриїл). Пор.: його ж. Die ukrainische Ikonen 12 bis 18 Jahrhundert.— München; Graz, 1981.— S. 22, Abl. 34.

[12] Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис...— С. 13, табл. 33 (архангел Михаїл).

[13] Недавно віднайшлася друга версія цієї ікони з церкви Перенесення мощей святого Миколая у Старому Кропивнику на Дрогобиччині (Львів, збірка монастиря оо. студитів). На ікону вперше вказано: Александрович В. Священик Гайль — маляр короля Владислава II Ягайла — і перемиське малярство XIV—XV ст. // його ж. Українське малярство XIII—XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. Т. 1).— Львів, 1995.— С. 177 (прим. 212). Докладніше про неї у контексті іконографії кінного святого Георгія див.: його ж. Дві версії ікони кінного святого Георгія з церкви Собору Іоакима і Анни у Станилі та церкви Перенесення мощів святого Миколая у Старому Кропивнику: іконографічний аспект дослідження // Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам'яті Михайла Драгана, 25—26 червня 1996 року, м. Дрогобич.— Дрогобич, 1997.— С. 8—12. Репродукцію ікони див.: його ж. Друга збірка релігійного мистецтва Отців Студитів у Львові // Пам'ятки України.— 1998.— № 1.— С. 13.

[14] Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XIV — першої половини XVII ст.— К., 1985.— С. 52.

[15] „Obraz malarstwa ikonowego na omawianym terenie (за авторським окресленням — на північній стороні Карпат.— *В. А.*) wyraźniej rysujesię dopiero od około połowy XV wieku. Z tego czasu prawdopodobnie pochodzą dwie ikony Archanioła Gabriela i Archanioła Michaela": Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich.— Warszawa, 1991.— S. 11. Пор.: його ж. Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII w. na Łemkowszczyźnie // Polska sztuka ludowa.— 1985.— N 3—4.— S. 153.

[16] Grządziela R. Prowenіencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na pocz. XVI w. // Łemkowie w historii i kulturze Karpat.— Sanok, 1994.— Cz. 2.— S. 243.

лядів Р. Біскупського (і „уточнюючи" їх), датує найраніші збережені в окресленому в такий спосіб реґіоні пам'ятки тільки на час по 100—150 роках після приєднання його до Польщі за часів короля Казимира Великого (тобто щонайраніше після 1440 р.)[17].

Поряд з цими побіжними згадками у 1987 р. з'явилася невелика перша спеціальна стаття про розглядувані ікони о. Володимира Яреми. Він охарактеризував їх як „виконані дуже сильним у своїй творчості майстром десь в другій половині чи в кінці XIV*, а вже найпізніше на початку XV ст."[18] Відкидаючи давню версію І. Свєнціцького про призначення ікон для дияконських дверей, о. Ярема, продовжуючи погляд М. Драґана, ствердив приналежність до унікального для українського мистецтва чину Моління півтометрової висоти, вперше наголосивши на винятковій на тлі української малярської спадщини своєрідності чину, для якого вони призначалися. Автор також першим поставив питання про можливе походження ікон, виходячи з цілком очевидної сумнівности їх створення для сільської церкви. У пошуках можливого первісного призначення о. Ярема відкинув гіпотезу про церкву в Яслиськах, визнавши правдоподібнішою версію можливого походження з сяноцької церкви святого Дмитра — фундації сяноцьких міщан[19]. На продовження аналізу мистецьких взаємозв'язків пам'яток в статті стверджено брак „повних аналогій" до них й відзначено їх „загальну подібність" до окремих російських ікон, але й одночасно безперечну приналежність далявського майстра до цілком іншої школи[20]. У пошуках аналогій автор переглянув візантійські та російські пам'ятки здебільшого кінця XIV ст., які й схилили до запропонованого датування. З-поміж ранішої малярської спадщини о. Ярема вказав лише „ряд аналогій" з архангелом Гавриїлом візантійського „Благовіщення" початку XIV ст. у Народному музеї в Охриді (Сербія), акцентуючи елементи подібности типажу, градації кольорів, визначаючи на цій підставі контакти майстра далявських ікон з константинопольськими митцями. Проте у кінцевому підсумку автор все-таки схильний бачити в іконописцеві місцевого майстра, висуваючи при цьому як остаточний арґумент ще й те, що „його техніка збігається з технікою виконання інших наших ікон"[21].

Найновіше звернення до розглядуваних ікон належить В. Овсійчукові[22], який виразно і чітко акцентував їх належність до XV ст., — за його словами, в „архангелах намітилася якісно нова тенденція, що яскраво виявилася в українському іконописі XV ст., — новизна образного зображення, достатньо витонченого й ідеального, духовно піднесеного і не по-земному прегарного"[23].

---

[17] Grządziela R. Proweniencja i dzieje malarstwa.— S. 209, 229.

* У тексті помилково: „XVI".

[18] Ярема В. Дальовські ікони архангелів // Церковний календар 1987. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії.— [Сянок, 1986].— С. 151.

[19] Там само.

[20] Там само.

[21] Там само.— С. 153. В опублікованому 1994 р. короткому переліку українських ікон з-перед кінця XVI ст. автор згадує далявських архангелів без дати, в підписі під репродукцією ікони архангела Гавриїла подаючи кінець XIV ст.: Ярема В. Дивний світ ікон.— Львів, 1994.— С. 52, іл. 33.

[22] Овсійчук В. Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору.— Львів, 1996.— С. 185—194.

[23] Там само.

„Дальовські архангели — це символ XV ст., з його ідеєю краси, досконалості, виразом зразковості — духовної і тілесної"[24]. Автор розглядає ікони у контексті розвитку власних (не позбавлених досить „вільного" трактування окремих пам'яток) уявлень про еволюцію західноукраїнського релігійного малярства кінця XIV—XV ст. Тому черговий раз виникає несподіване зіставлення[25] з відомою традиційно переоцінюваною в літературі групою ікон із церкви Різдва Богородиці у Ванівці[26] — в оцінці автора постаті далявських ікон „більш площинні, ніж у майстра ікон з Ванівки"[27], хоч насправді обидві групи пам'яток настільки далекі між собою, що їх навряд чи коректно зіставляти на такому рівні — принаймні не зрозуміло, яку практичну користь може мати такий хід. Чергова поява „ванівського привида" при далявських іконах тим більше не зрозуміла тому, що, за словами самого автора, „стильово архангели ближчі до ікони „Успіння Богородиці" (Третьяковська галерея), що з Мінська-Мазовецького поблизу Любліна (Польща) та настінних розписів Троїцької каплиці Люблінського замку"[28]. Запропоновані „аналогії" черговий раз демонструють легкість інтерпретації, оскільки „зі сторони" при всьому бажанні ніяк не вдається відшукати щось посутньо спільне в іконах далявських архангелів у, правду кажучи, все ще не розгаданому „Успінні"[29] (проте все ж, мабуть, безпідставно притягуваному до української мистецької спадщини) та дуже різних за стилем, характером і навіть конкретним мистецьким родоводом окремих частинах люблінських фресках[30]. Принаймні відзначені „аналогії" навіть на перший

[24] Овсійчук В. Українське малярство...— С. 189.

[25] Там само.

[26] Основи особливого, хоч, як показують новіші дослідження, мало оправданого пієтету до комплексу ікон з Ванівки та пов'язаних з ними пам'яток заклала Віра Свєнціцька (Свєнціцька В. І. Живопис...— С. 227—228, 231; її ж. Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвижень // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции.— Москва, 1977.— С. 273—290; її ж. Українське малярство XIV—XVI століть // Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова.— Львів, 1990.— С. 11) й продовжив Володимир Овсійчук (Овсійчук В. Українське мистецтво...— С. 54; його ж. Українське малярство...— С. 176—185). Критичну оцінку їхніх поглядів, як базованих на помилковому неоправдано ранньому датуванні відповідної групи ікон, вираженому у новіших спробах бачити в них пам'ятки навіть рубежу XIV—XV ст., див.: Александрович В. Священик Гайль...— С. 161—164. Характерно, що, ставлячи питання про впливи далявського майстра та його оточення, В. Свєнціцька вдається виключно до пам'яток кінця XV ст.: Свенцицкая В. И. Мастер икон...— С. 286—290. Прийняте у цитованій статті датування відповідного комплексу ікон в рамках XV ст. видається надто широким. Безперечно, має рацію Ромуальд Біскупський, який відносить їх до останньої чверті XV ст.: Biskupski R. Deisis na jednym podobraziu w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.— Sanok, 1986.— N 29.— S. 106.

[27] Овсійчук В. Українське малярство...— С. 188.

[28] Там само.— С. 190.

[29] Цілком можливо, що цю ікону в українській літературі поспішно віднесено до української мистецької спадщини на основі самого лише не до кінця, зрештою, певного, походження. Новіша російська наукова традиція приписує її тверській школі: Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери.— Москва, 1979.— № 22.

[30] Найповніше їх дослідження, не вільне, однак, від виразно-дискусійних моментів, див.: Różycka-Bryzek A. Bizantijsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego.— Warszawa, 1983. На виразній відмінності стилю окремих майстрів та їх західних пов'язаннях увагу акцентовано: Александрович В. Фрески каплиці Святої Трійці в Люблінсь-

погляд виглядають як данина черговій „концепції", неминуче пов'язаній з очевидним відвертим перетасовуванням пам'яток.

Яскравим проявом принесення студійованих творів у жертву наперед заданій схемі, яка найчастіше виникає за відомою середньовічною формулою „коли мало знаєш, видумуй всілякі страхи", виступає також намагання вивести монументальні розміри далявського Моління якщо не з „Афону" (ця версія у тексті нічим не підтверджена), то прямо від знаного іконостасу Благовіщенського собору Московського кремля 1405 р. За твердженням автора, „архангели майже повністю повторюють благовіщенські загальним вирішенням мотивом піднятих крил з висвітленими підкрильниками, запненими на грудях плащами, червоним у Михаїла, проте білим (sic! — *В. А.*) в Гавриїла, а не вохристим, як у Феофана Грека. І все ж між ними є досить суттєві різниці, насамперед, не цілком з'ясований жест моління, бо в руках дальовських архангелів — сфери з літерою Х*, однак в обличчях, намальованих з надзвичайною майстерністю, а також у позах молитовний характер виражений глибше й яскравіше"[31]. Власне розуміння кола візантійських джерел далявського Моління та його взаємозв'язків у малярській культурі візантійської традиції є найпоказовішим для розуміння вихідних позицій В. Овсійчука в інтерпретації аналізованих ікон: „Провізантійська спрямованість дальовського майстра, як і його висока художня освіченість, професіоналізм і чистота стилю та глибина масштабного мислення, змушують шукати об'єкти його натхнення серед палеологівських пам'яток Константинополя — церква монастиря Хора (Кахріє Джамі) в стародавній Мореї, в розписах церкви Перивлепта в Містрі, навіть у розписах сербських церков Сопочани та Грачаниця"[32]. Розгляд цього „родоводу" нічого іншого, крім повного переплутування загальновідомих фактів та пам'яток, не виказує. Тому проаналізований найновіший погляд на далявські ікони не став наступним помітним кроком у вивченні цих унікальних зразків західноукраїнського малярства.

кому замку. Нові аспекти мистецької культури українсько-польського суміжжя // Пам'ятки України.— 1995.— № 3.— С. 171—172 (вперше у літературі це явище коротко відзначено: Александрович В. Шляхи розвитку портрету в середньовічному українському малярстві // Україна в минулому.— К.; Львів, 1993.— Вип. 4.— С. 23, прим. 18; його ж. Шляхі развіцця партрэта у сярэдневяковам жывапісе Украіны і Беларусі // Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння.— Мінск, 1994.— С. 100, прим. 13).

* „Жест" охарактеризовано як не цілком зрозумілий через наявність „сфер" у їхніх руках цілком даремно, оскільки ці атрибути виступають в руках ангелів у пізніших українських молiннях практично в обов'язковому порядку — у цьому сенсі розглядувану пару ікон можна трактувати як найраніше відоме серед зразків українського іконопису свідчення відповідної традиції.

[31] Овсійчук В. Українське малярство...— С. 194.

[32] Там само. Наведена цитата демонструє досить своєрідне розуміння „натхнення", оскільки воно мало б *одночасно* опиратися на основоположні для мистецтва зрілого палеологівського стилю загальновідомі мозаїки і фрески константинопольського монастиря Хора (зовсім не відомо, чому при ньому згадано „древню Морею" — область на території Пелопонесу на півдні Греції) 1316—1321 рр., одні з найхарактерніших для прикінцевої стадії розвитку палеологівської традиції фрески у церкві Богородиці Перивлепти в Містрі й одночасно ансамблі малярства сербських церков Святої Трійці у Сопочанах (бл. 1260—1265) та Грачаниці (бл. 1350), а, окрім того, ще сприйняти вплив західноєвропейської мистецької традиції.

Тому, хоч від часу публікації першого окремого дослідження про ікони архангелів з Даляви о. В. Яреми минуло понад 10 років і з нинішніх позицій не з усіма моментами викладених у ньому поглядів можна погодитись, саме ця коротка стаття заклала основи глибшого вивчення розглядуваних ікон і надалі залишається найважливішою позицією у досить скромній літературі про них. Як показали найновіші дослідження, наведені в ній аналогії хоч тільки у найзагальніших рисах, але загалом правильно окреслюють той напрям розвитку візантійської малярської традиції, в руслі якого постали студійовані ікони. Однак їх конкретне місце у процесі еволюції цієї традиції в розглянутій публікації окреслене дуже скупо і, як нині видається, недостатньо конкретно. Принаймні поклики на класичну спадщину константинопольського малярства початку XIV ст., одним з найхарактерніших зразків якого є згадуване охрідське „Благовіщення", з одного боку, й збережені в Росії візантійські та візантинізуючі пам'ятки з оточення Феофана Грека — з другого, створюють надто широке історичне тло. Тому не дивно, що далявським іконам не знайдено конкретного місця у намічених в такий спосіб надміру широких часових та стилістичних рамках. З авторського викладу не цілком зрозуміло, чому при ствердженій аналогії серед константинопольських пам'яток початку XIV ст. аналізовані ікони все ж розглядаються у максимальному наближенні до пізнього за часом і надто віддаленого за характером наслідування цієї традиції в оточенні Феофана Грека та його найближчих московських послідовників. При спільних іконографічних моментах далявські ікони все ж демонструють дуже суттєві відмінності від подаваних московських аналогій, що, закономірно, потребує пояснення. Зрештою, при безперечному українському походженні ікон їх конкретне місце у мистецькій історії, цілком очевидно, можна віднайти лише в контексті розвитку української малярської традиції, однак до неї автор розглядуваної публікації, як і його попередники, апелював досить мало, і ці звернення здебільшого мали найзагальніший характер. Що ж до конкретного запропонованого датування, то тут, очевидно, ще раз спрацював також притаманний студіям над найдавнішими українськими іконами „страх" перед рубежем XIV—XV ст.

Аналіз літератури про далявські ікони архангелів приводить до висновку про те, що, попри цілком очевидні виняткові позиції обох пам'яток у спадщині українського релігійного малярства, вони все ще досліджені мало і хоча завдяки статті о. В. Яреми загалом правильно окреслено той мистецький напрям, у рамках розвитку українського варіанта якого виникли розглядувані ікони, їх конкретне місце в еволюції української малярської традиції залишається нез'ясованим. У цьому зв'язку, доводиться визнати, що проблема їх датування належним чином ще навіть не поставлена. Опрацювання літератури переконує, що далявським іконам архангелів трудно відшукати місце серед відомого фонду пам'яток українського релігійного малярства кінця XIV—XV ст., а це, в опорі на вперше відзначені у статті о. В. Яреми іконографічні зв'язки початку XIV ст., дає підстави зробити попередній висновок про вірогідне раніше походження того Моління, для якого вони призначалися. Принаймні саме у такий спосіб може бути логічно пояснений справедливо наголошуваний у літературі брак „прямих аналогій" до них у спадщині українського релігійного малярства.

Зазначені моменти диктують необхідність повернення до далявських ікон для пошуку відповіді на нез'ясовані важливі питання як їхнього історико-мистецького родоводу, так і функціонування тієї мистецької традиції, рідкісними пам'ятками якої вони виступають. Поставлене завдання, звичайно, вимагає набагато глибшого від традиційно практикованого в українській літературі погляду на вивчення та інтерпретацію аналізованих пам'яток й з'ясування дотепер лише ескізно намічуваних аспектів їх історії чи навіть таких, які ще взагалі не потрапили у поле зору дослідників. Це завдання, цілком очевидно, потребує виходу на якісно новий рівень осмислення історико-мистецького процесу, пов'язаний з проникненням у його глибинні основи, розкриттям причинно-наслідкового зв'язку його еволюції. Щасливий збіг обставин, визначений відкриттям і впровадженням до наукового обігу декількох пам'яток, які задемонстрували набагато ширший характер репрезентованої далявськими архангелами мистецької традиції, дає змогу не лише накреслити конкретний напрям дальшого розвитку студій над ними, але й уже зараз значною мірою реалізувати накреслене[33].

Вихідним пунктом цієї роботи покликаний стати вказаний і цілком справедливо підкреслений у цитованій статті о. В. Яреми зв'язок далявських архангелів з „Благовіщенням" у колекції Народного музею в Охриді. Разом з ним слід брати до уваги ширше коло візантійських пам'яток, пов'язаних походженням із Сербією і не лише з нею. Серед них найперше треба відзначити менше відоме у літературі „Богоявлення"[34] з тієї ж охрідської колекції, яке у зв'язку з далявськими іконами ніколи не згадувалося, хоча воно, цілком очевидно, належить до тієї ж стадії розвитку малярської культури, що й набагато краще відоме „Благовіщення". Перелік відповідних пам'яток іконопису може бути продовжений „Введенням" (Афон, монастир Хіландар)[35]. Вказані ікони якщо й не фіксують вихідного імпульсу візантійської малярської традиції, який ліг в основу художньої системи далявських пам'яток (вони, безперечно, відображають пізніший етап її розвитку), то принаймні подають досить надійні орієнтири для його пошуку.

Як зазначалося, о. В. Ярема наголосив на іконографічній відповідності образів далявських архангелів архангелові Гавриїлові охрідського „Благовіщення". Подібність не обмежується іконографією. Ікони єднають також особливості стилю, втілені у маєстатичній величавості образів й одночасно м'якому, живописному трактуванні форм, які, зрештою, у досить різний спосіб проявляються в охрідських та далявських іконах, свідчачи про зв'язок між ними. Група ангелів у „Богоявленні" — не менш характерний переочуваний аналог до далявських архангелів, ніж Гавриїл з „Благовіщення", насамперед у типажі та окремих підходах у передачі складок одягу. Проте обидві українські

[33] Розроблюваний далі погляд на ікони з Даляви, окрім цитованого дослідження дорогобузької ікони, стисло викладено: Александрович В. Українське малярство в Перемишлі XIII — початку XVII ст.: головні проблеми історії // Перемишль і Перемиська земля протягом віків. Збірник наукових праць і матеріалів Міжнародної наукової конференції, організованої Науковим товариством імені Т. Шевченка в Польщі 24—25 червня 1996 року у Перемишлі.— Перемишль; Львів, 1996.— С. 42.

[34] Радојчић С. Иконе Србије и Македоније.— Београд, 1962.— С. 28—30.

[35] Treasures of Mount Athos. B'Edition.— Thessaloniki, 1987.— N 2.15.

ікони мальовані дещо інакше, як дозволяє здогадуватися зіставлення з дорогобузькою іконою, відповідно до особливостей розвитку місцевої традиції.

З-поза кола пам'яток іконопису близьку аналогію в типі ликів дають фрески церкви святого Георгія у Старо-Нагорічіно в Сербії, насамперед храмова ікона в іконостасі і значно краще збережене зображення святого патрона церкви на правому передвівтарному стовпі[36]. Лики святого Георгія репрезентують той самий тип розбудованого обличчя з малим підборіддям, низьким чолом й круглими щоками, варіант якого дають і далявські архангели. Старонагорічненські фрески мають точну дату — 1317 р.[37] Проте при відзначеній спільності типажу великі, підкреслено широкі фігури фресок старонагорічненської церкви у порівнянні з делікатними постатями далявських архангелів загалом демонструють дещо інший напрям розвитку традиції. Ближче у стилістичному плані до далявських пам'яток стоять фрески церкви Івана Предтечі Митрополії в Серрах у Греції — насамперед голова ангела з композиції „Недремне око"[38]. Ще раніші аналогії дають пам'ятки візантійського книжкового малярства з-перед кінця XIII ст. З них насамперед слід вказати ангела як символ євангеліста Матвія у датованій 1397 р. мініатюрі „Ветхий деньми" з Євангелія (Оксфорд, Бібліотека університету)[39] та мініатюру Псалтиря із зображенням царя Давида між персоніфікаціями Мудрости і Пророцтва (Рим, Ватіканська бібліотека)[40]. Обидві вказані мініатюри посідають особливе місце серед візантійських аналогів далявських архангелів, оскільки демонструють джерела їх стилю у візантійській мистецькій культурі з-перед кінця XIII ст.

Наведені аналогії вказують, що той напрям візантійської мистецької традиції, український варіант якого репрезентують ікони далявського чину, мав значне поширення, зокрема, у монументальному малярстві, що відображає одну з найважливіших закономірностей еволюції візантійської мистецької культури, в якій монументальна малярська декорація відігравала особливо важливу роль. Не менш вагомою прикметною рисою візантійської культури виступає тісний взаємозв'язок монументального малярства з іконописом, внаслідок якого складалися своєрідні варіанти взорованого на фресковому малярстві монументального іконопису. Цей напрям еволюції східнохристиянської мистецької традиції репрезентують і розглядувані пам'ятки. У цьому зв'язку в контексті особливостей розвитку українського мистецтва далявських архангелів можна розглядати і як характерний для нього приклад переосмислення та пристосування візантійської системи монументального малярства до потреб і можливостей притаманного українській мистецькій традиції специфічного ансамблю ядра

---

[36] Beljajev N. Образъ Божьей Матери Пелагонитиссы // Byzantynoslavica.— Praha, 1930.— T. 2, Tab. 3, 4.

[37] Там само.— С. 387.

[38] Ξυγοπογλοσ A. Αιτοιχογγραφιαι τογ καφολικογ τησ μονησ Προδρομοσ παρα Σερραε.— Θεσσαλοντκη, 1973.— Πιν. Δ.

[39] Byzantium. Tresaurs of Byzantine Art and Culture from British Collektions / Edited by David Buckton.— London, 1994.— P. 226.

[40] Rice Talbot D. Bizantinische Malerei. Die letzte Phase.— Frankfurt am Main, [s. a.].— Taf. 28.

декорації інтер'єру храму в малярстві станковому[41]. Проте треба зазначити, що висновок о. В. Яреми про брак „повних аналогій" до далявських ікон у спадщині іконопису візантійської традиції і надалі залишається в силі, — серед опублікованих досі зразків візантійського станкового малярства не вдається вказати відповідника ближчого їм, ніж архангел Гавриїл з охрідського „Благовіщення" та споріднені з ним ангели охрідського ж „Богоявлення". Однак коло аналогій вдається певним чином розширити за рахунок пам'яток, які демонструють дальший зв'язок з відповідним стилістичним напрямом. Його, хоч і на пізнішій стадії розвитку, відображають також „Святий Георгій" в церкві Панагії Тріпіті в Агіо[42], „Святий Пантелеймон" у монастирі Хіландар на Афоні[43], „Святий Дмитро" в монастирі Ватопед на Афоні[44], значно пізніше наслідування відповідних втрачених зразків дає ікона першої половини XVII ст. „Старозавітна Трійця" (Симі, монастир архангела Михаїла Roukoniotis[45]).

Зіставлення відзначених пам'яток і далявських ікон — попри цілком очевидну відмінність тих конкретних малярських систем, в рамках яких вони постали, — дає підстави не лише ствердити їх іконографічні та стилістичні зв'язки, але й поставити питання про їхню часову близькість. Такий висновок підказує найперше яскраво виражений якнайтісніший характер відповідних пов'язань. Основи стилю, закладені ще перед початком XIV ст., природно, не могли перетривати без суттєвих змін до його кінця чи навіть до XV ст., яким навіть у новішій літературі здебільшого схильні датувати обидві ікони. Тому варто ближче зіставити далявських архангелів з групою нібито близьких до них в іконографічному плані візантійських та російських пам'яток — як відзначених у статті о. В. Яреми і використаних в ролі арґументів у датуванні аналізованих пам'яток, так і тих, які пройшли повз його увагу.

Серед них найперше варто назвати зразки візантійського походження, частина з яких, збережених на сербському ґрунті, уже згадувалася. З пізніших пам'яток слід вказати ще архангелів так званого Висоцького

---

[41] У відомому за пам'ятками його класичного розвинутого варіанта (починаючи з XV ст.), крім ікон комплексу іконостасу, до нього також входили монументальні композиції Страстей та Страшного суду. Цей унікальний у східнохристиянській мистецькій практиці триєдиний ансамбль ядра декорації інтер'єру українського храму до останнього часу залишався невідомим, що свідчить про актуальний більш ніж скромний стан осмислення спадщини українського іконопису. Увагу до згаданого ансамблю привернуто: Александрович В. Українське малярство в Перемишлі...— С. 44; його ж. Основні етапи розвитку українського мистецтва до кінця XVIII ст. // Третій Міжнародний конгрес україністів. Харків, 26—28 серпня 1996 р. Філософія, історія культури, освіта. Доповіді та повідомлення.— Харків, 1996.— С. 152; його ж. Релігійна мистецька культура України XVII століття: нова релігійна ситуація, нове мистецтво // Берестейська унія і українська культура XVII століття. Матеріали Третіх „Берестейських читань". Львів—Київ—Харків, 20—23 червня 1994 р.— Львів, 1996.— С. 133. Оскільки в зазначеному триєдиному ансамблі відображено найважливіші індивідуальні прикметні риси української мистецької традиції, він, цілком природно, заслуговує на ретельне всебічне дослідження.

[42] Byzantine end Postbyzantine Art. Exibition Catalogue. Athens. Old University (July 26th 1985 — January 6th 1986).— Athens, 1985.— N 78.

[43] Радојчић С. Иконе...— С. 8.

[44] Treasures...— N 2.13.

[45] Byzantine end Postbyzantine Art...— N 156. При стосовній нечисленності ранніх оригінальних пам'яток відповідної традиції вона важлива як свідчення її більшого поширення на візантійському ґрунті.

чину — взірці константинопольського малярства з часу між 1387—1395 рр., точніше — „Архангела Гавриїла“, оскільки парна ікона виходить з відмінної іконографічної схеми[46]. Їх приналежність до того мистецького напряму, який виводиться від охрідських „Благовіщення“ (чи принаймні включає їх) загалом не може підлягати сумніву. Проте у порівнянні з далявськими іконами висоцькі демонструють набагато пізніший етап еволюції традиції в дусі актуальних мистецьких тенденцій кінця XIV ст., внаслідок чого вести мову про якусь виразнішу близькість немає підстав.

Відзначена щодо далявських пам'яток ще у В. Свєнціцької певна спорідненість з іконами Моління в іконостасі Троїцького собору Троїце-Сергієвої лаври — тут варто згадати також іконостас Благовіщенського собору у Московському кремлі — будується насамперед на найзагальнішій іконографічній подібності рисунка фігури та одягу — типи ликів, як і стилістичні особливості, в обох випадках досить відмінні. Далявські ікони стоять значно ближче до початків традиції, ніж її дуже пізні й надто далекі репліки в московських іконах. У спадщині московського малярства до них ближчий у типажі „Архангел Михаїл“ звенигородського чину, приписуваного Андрієві Рубльову (їх зв'язок побіжно відзначив В. Овсійчук[47]). Ця спільність виводиться від того, що, як вказав ще Г. Жидков, Рубльов орієнтувався на спадщину грецьких майстрів, які у 1344 р. розмальовували Успенський собор Московського кремля[48], тобто малярство, яке стояло значно ближче до джерел стилю.

Проте поширення іконографічної редакції далявських архангелів на російському ґрунті доводять найперше пам'ятки, які прямо наслідують спільний з далявськими архангелами прототип. Серед них найранішими є невеликі чинові ікони архангелів Михаїла та Гавриїла з невідомої зарубіжної приватної збірки, опубліковані як вірогідні твори новгородської школи XIV ст.[49] Вони дають провінційний приклад наслідування прототипу*, але надзвичайно важливі як доказ того, що аналізована іконографічна редакція чинових ікон архангелів не лише була відома, а й мала певне поширення ще перед кінцем XIV ст. Крім них, досить точне повторення того ж іконографічного взірця, але виразно спримітизоване й огрублене, демонструють невідомого походження ікони другої половини XVI ст. (Москва, Музей давньоруського мистецтва імені Андрія Рубльова)[50]. Саме вони дають найвірніше наслідування спільного прототипу, вказуючи на його існування в Росії ще й у другій половині XVI ст.

---

[46] Про них див.: Лазарев В. Н. Неизвестные памятники византийской живописи XIV века. Высоцкий чин // Лазарев В. Н. Византийская живопись.— Москва, 1971.— С. 357—362, илл. на с. 358.

[47] Овсійчук В. Українське малярство...— С. 189, 190.

[48] Жидков Г. В. Московская живопись середины XIV века.— Москва, 1928.— С. 115, 123.

[49] Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века.— Москва, 1976.— № 15.

* Вони найцікавіші як свідчення того, що на російському ґрунті Моління у цілофіґурному варіанті поширювалося задовго до найраніших відомих нині московських іконостасів початку XV ст., проте на цю обставину російська література не звернула уваги.

[50] Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублёва.— Москва, 1989.— Илл. 134—137.

Проте у спадщині російського малярства не лише так чи інакше використовувані у студіях над далявськими іконами пам'ятки перелому XIV—XV ст. становлять аналогію до них. З ними варто нарешті зіставити насамперед декілька пам'яток ранішого походження, які через традиційну для української літератури боязнь „межі 1400 р." дотепер ніколи не бралися до уваги при розгляді ікон з Даляви. Може, навіть скоріше, ніж рубльовський архангел, у зв'язку з ними має бути названий „Святий Георгій" з Георгіївського монастиря в Новгороді (ДТГ), точніше, його лик, намальований у першій чверті XIV ст.[51] (фіґура походить з XII ст.). Він виразно наслідує типаж згадуваних зображень святого Георгія у Старо-Нагорічіно, тому його належність до відповідного кола пам'яток не може підлягати сумніву. Це важливе доповнення до ранніх новгородських аналогій українських ікон (поряд із згадуваними чиновими архангелами XIV ст.).

Аналогії — як візантійські так і сербські та російські — потверджують висновок про наближеність українських ікон до пам'яток раннього етапу еволюції відповідної малярської традиції й дають можливість уточнити їх місце у загальному процесі еволюції мистецької культури візантійського родоводу. Як найближчі, так і віддалені аналогії — від кінця XIII до початку XV ст. — однозначно вказують на якнайтісніші взаємозв'язки далявських ікон з тими з них, які лежать біля основ традиції. Характер цих взаємозв'язків демонструє неможливість їх значної віддалености у часі від згадуваної групи візантійських пам'яток кінця XIII — початку XIV ст., що дає підстави для висновку про їх близькість до ранньопалеологівського мистецтва, коли було закладено основи відповідного малярського напряму.

Висновки, зроблені на візантійському та російському матеріалі, далі треба розглянути в контексті еволюції української малярської традиції. Ряд досить пізніх зразків українського іконопису (до початку XVI ст. включно), подаваних у літературі як аналоги далявських архангелів, не можуть мати з ними нічого спільного. Цьому не слід дивуватися, оскільки серед „аналогів" у різний час називали такі дуже далекі між собою пам'ятки як, наприклад, загальновідомий станильський „Георгій" та „Богородиця Одигітрія" з Берегів-Долішніх. Перегляд притягуваних у цьому зв'язку зразків українського релігійного малярства показує, що вони переважно походять з кінця XV ст., і хоча б уже через те говорити про можливість тісніших пов'язань немає ніяких підстав.

Єдиний виняток з цього переліку — найраніша у вибудовуваному навколо далявських архангелів колі пам'яток тур'янська ікона святого Георгія, яка в іконографічному сенсі, безперечно, наслідує спільний прототип, проте стилістично відрізняється від розглядуваних ікон — відмінність виступає насамперед у трактуванні ликів, хоча й інші паралелі не менш показові. Трактування лику Георгія дещо схематизоване в технічних засобах та образній характеристиці, аналогічний підхід визначає також передачу доличного. Ікона демонструє певне поєднання окремих особливостей стилю „Архангела Михаїла" (трактування волосся, рум'янець) і парної

---

[51] Попова О. С. Искусство Новгорода и Москвы первой половины XIV века. Его связи с Византией.— Москва, 1980.— С. 56—88; Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода...— № 6.

ікони з виразним домінуванням орієнтації на „Гавриїла“ у передачі лику та одягу, де виступають висвітлення енергійними білильними бліками з різкими, гострими, підкреслено геометризованими складками. Безперечно виводячись від далявських архангелів чи їх прототипу (цілком можливо — повторюючи відповідну втрачену ікону далявського Моління[52]), тур'янський „Святий Георгій“ демонструє інший керунок розвитку малярської традиції — її еволюцію в тому напрямі, який проявився у візантійській мистецькій культурі вже від перших десятиліть XIV ст.

У стилістичному плані до далявських архангелів та тур'янського „Георгія“ певним чином примикає також порівняно недавно опублікована ікона „Архангел Михаїл з діяннями“ з церкви святого Миколая в селі Сторонній на Дрогобиччині[53]. В. Свєнціцька визначила її як пам'ятку середини — другої половини XIV ст., виконану у малярському середовищі підгірських монастирів — Преображенського в Спасі та Онуфріївського у Лаврові[54]. Запропоноване датування потребує коригування в сторону першої полови-

---

[52] До такого висновку схиляють відомі наслідування відповідного прототипу у ряді збережених пам'яток російського походження, як, наприклад, „Георгії“ із новгородського Моління з надбрамної кремлівської Володимирської церкви: Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода...— № 4, илл. на с. 455. У вказаному Молінні ту ж іконографічну схему використано також у рисунку складок плаща в іконі святого Володимира Великого (там само.— Илл. на с. 393). В іконографічному плані близькість до нього демонструє також ікона з Моління тверської школи XV ст. (Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство...— № 10) — пізня репліка спільної іконографічної традиції, яка на російському ґрунті мала продовження у творчості провідного представника московської школи малярства на зламі XV—XVI ст. Діонісія, — на це вказує ікона святого Георгія з іконостасу церкви Різдва Богородиці у Ферапонтовому монастирі (ДТГ). Репродукована неодноразово, див., зокрема: Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI в.— Москва, 1975.— Табл. 164. В літературі на російські зв'язки цієї групи пам'яток вперше вказав: Biskupski R. Deisis...— S. 120. Аналізуючи відповідну іконографію, він, однак, не взяв до уваги тур'янського „Святого Георгія“, тому прийшов до висновку, що „przytoczone przykłady podobnego ujęcia postaci mogą wskazywać na pochodzenie wzorów przedstawień śś. Dymitra i Jerzego w ikonie z Paszowej z terenów Rosii“ (там само, passim.; про Моління з Пашової див.: його ж. Deisis z Paszowej — próba datowania // Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku.—Sanok, 1985.— T. 28.— S. 76—88). Цей висновок заслуженого польського дослідника української ікони черговий раз ставить наболілу проблему російських зв'язків українського іконопису, в літературі останніх десятиліть трактовану тільки в проросійському дусі з огляду на незмінну повагу до „великого старшого брата“. Далявські ікони архангелів та група відкритих останніми часами ранніх зразків українського іконопису вселяють надію на те, що невдовзі вдасться належним чином висвітлити і цю цілком сфальсифіковану сторінку української мистецької історії.

[53] Свенцицкая В. И. Мастер иконы „Архангел Михаил с деяниями“ второй половины XIV века из села Сторонна на Бойковщине // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1988.— Москва, 1989.— С. 192—209.

[54] Авторка декілька разів побіжно зверталася до версії про цю не потверджену джерелами малярську майстерню: Свєнціцька В. І. Живопис...— С. 211, 240; її ж. Мастер иконы...— С. 203; її ж. Українське малярство...— С. 11. Хоч сам по собі факт активности в монастирях Самбірського Підгір'я малярської майстерні (чи навіть майстерень) навряд чи можна ставити під сумнів, реальні сліди її активности вказати важко, тим більше, що поза поодинокими ранніми іконами XIV ст. наступні виявлені тут зразки малярства походять лише з кінця XV та XVI ст. й демонструють не стільки тяглість якогось окремого місцевого варіанта малярської традиції, скільки якнайтісніше входження збережених у відповідному реґіоні пам'яток в орбіту активности перемиської малярської школи.

ни століття, оскільки у мистецтві наступних десятиліть, як відомо, домінували цілком інші ідеали. Проте важко погодитися з висловленим поглядом на походження сторонянської ікони. У дрогобицько-самбірському реґіоні поза згадуваним „Святим Георгієм“ з Тур'ї не зафіксовано жодного твору, так чи інакше близького до сторонянської пам'ятки. Найближчі вказані у статті В. Свєнціцької аналогії до неї походять з околиць Яворова — теренів, які за самим своїм розташуванням у найближчій околиці Перемишля входили до мистецької орбіти місцевого малярського осередку[55]. В мистецькій спадщині Перемишля виявилася група ікон, які продовжують традиції сторонянського майстра не лише в XV, а й у XVI ст. в іконографії клейм. Все це скоріше вказує на перемиське походження ікони „Архангел Михаїл з діяннями“[56]. Тип лику Михаїла дещо відмінний — його широкий лик з роздвоєним підборіддям виводиться ще з елліністичної традиції[57], а в українській мистецькій спадщині має прямим попередником відомого мозаїчного „Святого Дмитра“ з Михайлівського Золотоверхого собору. Зате трактування плаща, хітона, позему досить близькі — значно ближчі, ніж відповідні деталі тур'янського „Георгія“. Зіставлення дає підстави твердити, що сторонянська ікона безпосередньо продовжує традиції далявських архангелів, хоч і репрезентує їх еволюцію в руслі найновіших тенденцій візантійського мистецтва XIV ст.

До кола пам'яток, пов'язаних з традицією далявських архангелів, належить також найстаріша ікона Спаса Пантократора на повен зріст із церкви святих Кузьми і Дем'яна у Вуйському (Історичний музей у Сяноку), яку польські дослідники, цілком очевидно, датують лише серединою XV ст.[58]

Якщо названі пам'ятки наслідують малярську культуру далявських архангелів, демонструючи розвиток відповідної традиції по нисхідній, то їхньою єдиною прямою попередницею в українській малярській спадщині виступає

[55] Причому не лише XIV—XV, але ще й другої половини XVI та XVII ст. До такого висновку схиляє проведений аналіз проблеми походження відомого іконостасу з Успенської церкви у Наконечному біля Яворова (НМЛ) — за найновішими даними він постав у руслі еволюції провінційної малярської школи перемиської традиції, яка в другій половині XVI ст. діяла у Самборі: Александрович В. Львівські малярі кінця XVI століття (Студії з історії українського мистецтва. Т. 2.).— Львів, 1998.— С. 65—74. Відомий західноукраїнський провінційний осередок перемиської традиції від кінця XVI ст. фіксується також у Судовій Вишні. Про нього див.: його ж. Закарпатський напрямок діяльності західноукраїнських малярів другої половини XVII ст. як результат розвитку мистецької ситуації у львівсько-перемиському історико-культурному реґіоні // Культура Українських Карпат: традиції і сучасність. Матеріали Міжнародної наукової конференції.— Ужгород, 1994.— С. 289—299.

[56] Вказаний погляд на походження ікони вперше коротко викладено: Александрович В. Перемиська ікона XIV ст. „Архангел Михаїл з діяннями“ // Перемиські дзвони.— 1994.— № 1.— С. 17—19.

[57] Найраніша відома аналогія — святий Онисифор VI ст. у мозаїках церкви святого Дмитрія в Салоніках. Репродукований: Полевой В. М. Искусство Греции.— Москва, 1984.— Табл. 146.

[58] Biskupski R. Ikonen uit Polen. Oekraïense ikonen uit de verzameling van het Muzeum Historyczne te Sanok. 30 november 1991 t/m 1 maart 1992. Muzeum voor Religieuze Kunst uden.— Uden, 1991.— N 2. Короткий перегляд українських ікон Спаса Пантократора на повен зріст див.: Александрович В. Двох'ярусний іконостас з намісною іконою Спаса Пантократора в ріст в давньому українському малярстві // Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыи „Церква і культура народаў Вялікага Княства Літоўскага і Беларусі XIII — пач. XX стст.“ (Гродна, 28 верасня — 1 кастрычніка 1992 г. Кн. 4 [Частка 3]).— Гродна, 1992.— С. 516—521.

Богородиця Одигітрія з Дорогобужа. Остання третина XIII ст. *Дошка, темпера.* Рівненський краєзнавчий музей

Архангел Михаїл. Перша половина XIV ст. *Дошка, темпера.*
Національний музей у Львові

Архангел Гавриїл. Перша половина XIV ст. *Дошка, темпера.*
Національний музей у Львові

Архангел Гавриїл.
Фраґмент ікони
„Благовіщення“. Початок
XIV ст. Церква Богородиці
(св. Климента) в Охріді,
Сербія

Архангел. Фраґмент
фрески. 1320-ті роки.
Церква митрополії у Серрах

дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії[59]. Цей висновок стосується насамперед типажу та малярського трактування ликів, оскільки авторська малярська поверхня доличного в дорогобузькій іконі фактично втрачена. Зіставлення дає можливість виводити стиль далявських ікон від поширеного в малярстві Галицько-Волинської Руси останньої третини XIII ст. маловідомого місцевого варіанта монументального іконопису ранньопалеологівської традиції, єдиною, як дотепер, оригінальною пам'яткою якого є дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії. Проте при безперечній спорідненості моделювання ликів в іконах таке зіставлення демонструє істотні відмінності у засобах та деталях, насамперед — у трактуванні висвітлень на ликах та руках, переконуючи в пізнішому походженні далявських архангелів. Сукупність спільних та відмінних рис і особливості їх вираження вказують, однак, що між іконами не може бути значної часової різниці.

Проведений аналіз далявських ікон архангелів, їх зіставлення з пам'ятками візантійського та російського малярства XIII—XV ст. переконує, що вони не можуть бути значно віддалені у часі від дорогобузької реліквії. Українські аналоги теж не потверджують можливість виконання ікон наприкінці XIV, а тим більше, у наступному столітті. Все це схиляє до висновку про їх приналежність майстрові, діяльність якого може припадати на першу половину XIV ст., і саме цей період видається найвірогіднішим часом створення обох ікон. Їхні стилістичні особливості вказують на походження з того середовища, з яким пов'язаний найвищий професійний рівень розвитку української малярської культури XIV ст. За своїм характером це мистецтво суспільної еліти — княжого та владичого прошарку — й у цьому сенсі далявські архангели є однією з унікальних пам'яток іконопису княжої України останнього періоду її історії.

Запропонований висновок заново ставить питання про походження та первісне призначення ікон. З цього приводу немає писемних свідчень, тому остаточне його вирішення з належною науковою арґументацією неможливе. Інакше виглядає справа мистецької провенієнції ікон. У контексті наведених аналогій їх перемиський родовід не може підлягати сумніву, як засвідчує іконографія, безсумнівною є і їх належність до чину Моління. Вона повністю заперечує давнє припущення І. Свєнціцького про призначення цих ікон для дияконських дверей іконостасу. Не кажучи вже про те, що в українському малярстві архангели на дияконських дверях відомі щойно з-перед кінця XVII ст.[60] Як і інші персонажі на дияконських дверях

---

[59] Вперше цей зв'язок відзначено: Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії і малярська культура княжої України другої половини XIII — початку XIV ст. // Александрович В. Українське малярство XIII—XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. Т. 1).— С. 27.

[60] Відповідні приклади дають західноукраїнські пам'ятки на чолі з іконостасом жовківської міської церкви Різдва Христового Івана Рутковича 1697—1699 рр. та іконостасом Хрестоздвиженської церкви Манявського скиту 1698—1705 рр., створеного за участю Йова Кондзалевича. В російській літературі думку про призначення для дияконських дверей ікон з іконостасу Успенського собору у Владимирі (Суздальському) висунуто в каталозі ікон Третьяковської галереї: Антонова В. И., Мнева М. Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации.— Москва, 1963.— Т. 1: XI — начало XVI века.— № 224. Проте як іконографія, так і розміри владимирських ікон (вони повністю відповідають іншим іконам чину) вказують на те, що така їх інтерпретація помилкова. В опорі на цю публікацію невідомого походження ікони архангелів тверської школи першої половини — середини XV ст. (ДТГ) як нібито призначені для дияконських дверей інтерпретовано: Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство...— № 11.

та в намісному ряді загалом, вони традиційно зображаються в позі, близькій до фронтальної, принаймні фронтальної орієнтації, визначеної каноном намісного ряду іконостасу, виняток з якого дає лише іконографія царських врат. Таку можливість заперечують досить численні зображення на дияконських дверях українських іконостасів XVII ст., починаючи від найстаріших уцілілих в іконостасі П'ятницької церкви у Львові з 1610-х рр.[61] Отже, походження розглядуваних ікон з Моління не може підлягати сумніву. Аналіз збережених пам'яток показує, що тогочасний український іконостас був дворядним[62], а то й однорядним, як можна здогадуватися з опису лише намісних ікон у церкві святого Георгія в Любомлі на Волині (1288)[63]. Далявські архангели якраз і є найранішим відомим нині залишком верхнього ряду такого дворядного ансамблю. Моління, для якого вони призначалися, було щонайменше п'ятифіґурним. Не можна не відзначити, що його склад досить близький до згадуваного найранішого українського Моління на одній дошці з перемиського музею, доповненого супроти далявського лише парою святителів. Ці міркування приводять до висновку про те, що далявське Моління відображає один із ранніх етапів розвитку іконографії цієї теми на українському ґрунті й, вірогідно, підтверджує, що вона опиралася на старокиївську традицію, оскільки п'ятифіґурне Моління зафіксоване уже на зламі XI—XII ст. в житії святого Алімпія Печерського — він виконав його для дерев'яної церкви на Подолі[64]. Цілком можливо, що склад далявського чину певною мірою визначений його винятковими (принаймні у контексті відомої скромної частини спадщини давнього українського релігійного малярства) розмірами. До такого висновку схиляє й зіставлення зі складом того Моління, від якого вцілів тур'янський „Святий Георгій", який вказує на дев'ятифіґурний варіант чину. Він засвідчує, що уже в XIV ст. склалися й ширші варіанти Моління.

На тлі пізніших, збережених з XV — початку XVI ст., українських молінь далявський чин відзначається винятковими розмірами. Ще М. Драґан вказав на його півтораметрову висоту, тоді як у відомих українських іконах цього типу з-перед XVI ст. вона ніколи не перевищує метра[65]. Поза розглядуваними іконами з цього ряду виділяється лише „Святий Георгій" з Тур'ї, проте він скромніший як за розмірами, так і за характером. Тур'янська знахідка насамперед дає підстави твердити, що далявське

[61] Тут вперше в українському мистецтві виступає досить рідкісна для української іконографії пара первосвящеників — Аарон та Мелхіседек. Про іконостас та його датування див.: Александрович В. Іконостас П'ятницької церкви у Львові // Львів: Історичні нариси.— Львів, 1996.— С. 103—144.

[62] Александрович В. С. Двох'ярусний іконостас...— С. 516—521; його ж. Джерела до історії монументального малярства та іконопису Волині XII—XVI століть // Родовід. Наукові записки до історії культури України.— К., 1994.— Ч. 8.— С. 23.

[63] Літопис Руський. За Іпатським списком переклав Леонід Махновець.— К., 1989.— С. 411. Оригінальний приклад такого іконостасу, але виконаного у техніці фрески на мурованій передвівтарній перегородці зберігся у згадуваній Георгіївській церкві в Старо-Нагорічіно: Beljaev N. Образъ Божьей Матери...— Tab. 1.

[64] Абрамович Д. Киево-печерский патерик (вступ, текст, примітки).— К., 1931.— С. 175.

[65] Маються на увазі ранні чини на одній дошці, оскільки поза далявськими архангелами та тур'янським Георгієм інші окремі ікони з ранніх молінь не відомі. Про ранні українські чини на одній дошці див.: Biskupski R. Deisis...— S. 106—127.

„Моління“ не є унікальною пам'яткою. П'ятифігурний варіант чину був відомий, як вказує тур'янський „Георгій“, також у варіанті дев'ятифігурному. У цьому сенсі обидва чини демонструють ранню традицію навіть на загальновізантійському тлі[66]. Не буде зайвим пригадати, що „Моління“ 1438 р. іконостасу Софійського собору в Новгороді мало лише п'ять ікон[67].

Аналізуючи особливості найдавніших українських молінь, складовими частинами яких є розглядувані далявські та тур'янська ікони, варто також відзначити, що з огляду на первісне призначення і монументальний характер зображення обидва чини складалися з однофігурних ікон, виконаних на окремих дошках. У цьому плані вони випереджають ряд молінь XV — початку XVI ст. на одній дошці, до яких привернув увагу Р. Біскупський. Очевидно, в період виразного домінування цього варіанта другого ярусу іконостасу однофігурні чинові ікони не вийшли з поточної практики зовсім, проте все-таки, судячи з уцілілих українських ікон XV ст., тоді до цієї версії зверталися рідше. Повернення до неї спостерігається з другої половини століття[68] — його демонструють ікони з Хрестоздвиженської церкви у Дрогобичі — архангела Михаїла, святого Миколая, апостола Петра, апостола Павла (Дрогобицький краєзнавчий музей) та Івана Предтечі (Львівська галерея мистецтв, далі — ЛГМ)[69]. Саме дрогобицьке Моління та його скромніше наслідування з церкви святої Параскеви у Белзі, від якого вціліли неопубліковані зображення Івана Предтечі (НМЛ) та апостолів Петра і Павла (ЛКГ), розпочинають утвердження однофігурних ікон Моління як панівного варіанта центральної частини верхнього ярусу іконостасів.

Монументальне Моління, з якого походять далявські архангели, звичайно, не призначалося для віддаленої сільської церкви. Отже, до Даляви воно потрапило пізніше. У найближчих околицях села немає храмів, в яких первісно міг би бути такий чин, тому його привезли здалеку. Звідки саме? Остаточне з'ясування цього питання могли б дати лише документальні матеріали, проте такі не відомі й, з огляду на характер збереженої джерельної бази до історії давнього українського мистецтва, на подібні свідчення сподіватися марно. За таких обставин для дослідника немає іншого шляху, як будувати припущення на підставі достовірних фактів посереднього ха-

---

[66] У цьому не слід бачити нічого неможливого, хоча такий висновок, на перший погляд, може здатися досить несподіваним. Зрештою, у цьому сенсі далявські архангели в українській малярській спадщині зовсім не унікальні. Як показало попереднє дослідження, іконографія кінного святого Георгія, відома на українському ґрунті за згаданими пам'ятками з-перед кінця XIV ст. з церкви Собору Йоакима і Анни у Станилі та церкви Перенесення мощей святого Миколая у Старому Кропивнику, за візантійськими іконами простежується щойно від приблизно 1500 р.: Александрович В. Дві версії ікони...— С. 8—12.

[67] Смирнова Э. С. Иконы 1438 г. в Софийском соборе в Новгороде // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1977.— Москва, 1977.— С. 215—224.

[68] Безперечно, це був ще один прояв нового етапу розвитку української релігійної іконографії, яка від другої половини XV ст. переживає період активного оновлення, найперше на перемиському ґрунті, де є підстави говорити про своєрідне відродження української релігійної та мистецької традиції близько 1500 р. (питання про нього вперше поставлене у нашому підготовлюваному до друку спеціальному дослідженні).

[69] Репродукції див.: Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис...— Табл. LXVIII („Архангел Михаїл“); Ярема В. Дивний світ...— Іл. 30 („Іван Предтеча“). Про дрогобицьке Моління XV ст. див.: Скоп Л. Історія іконостасу церкви Воздвиження 15—17 ст. м. Дрогобича // Бойки (Дрогобич).— 1993.— № 2.— С. 12—13.

рактеру. У конкретному розглядуваному випадку вихідним пунктом повинна послужити безперечна належність ікон до спадщини перемиського малярського осередку. Їх перемиський родовід підтверджують як найближчі аналогії серед ікон Перемишля, так і тривалі в часі сліди відображення їхньої традиції (у широкому розумінні цього поняття) в збережених у реґіоні іконах[70].

[70] Обидва міркування дають підстави висунути гіпотезу про Перемишль як місце не лише походження, але й вірогідного первісного призначення чину, на що вказує насамперед високий професійний рівень виконання. Причому, з огляду на характер, Моління могло бути створене не для однієї з міських парафіяльних церков, а скоріше мало б призначатися для головного храму міста — кафедрального собору Різдва Івана Хрестителя, спорудженого на території перемиського замку ще за князя Володимира Володаревича близько 1120 р. (Żaki A. Przemyska cerkiew księcia Wołodara w świetle źródeł pisanych i archeologicznych // Sprawozdania z posiedzeń Komisij naukowych oddziału PAN w Krakowie. Styczeń—czerwiec 1969.— Kraków, 1969.— S. 48—50). Собор був кафедральним храмом Перемиської епархії до 1412 р., коли за наказом тодішнього польського короля Владислава II Яґелла його відібрано від православних і передано католикам. За свідченням польського хроніста Яна Длуґоша, нові господарі викинули з храму прах давніх перемиських князів: Długosz J. Historiae Polonicae libri XII // Długosz J. Opera omnia.— Cracoviae, 1875.— T. XIII: libri XI—XII.— P. 148—149. Безперечно, з собору рано чи пізно було усунуто і його рухоме мистецьке оздоблення, в тім також іконостас. Якщо це не сталося відразу у 1412 р. й ікони залишалися на своєму місці — у контексті значного поширення монументального малярства візантійської традиції в тодішній Польщі під опікою короля Владислава II Яґелла таку можливість теж слід мати на увазі, — вони могли простояти в соборі щонайдовше до 1470 р., коли його розібрано. Проте окремі історичні факти дозволяють припустити, що заміна оздоблення інтер'єру храму могла статися й десь незабаром після смерти Владислава II Ягелла. Підстави для такого здогаду дає один епізод з біографії перемиського маляра Гайля, відомого з довготривалої діяльности на королівській службі, в рамках якої постав ряд ансамблів монументального малярства королівської фундації на території Сандомирської, Краківської та Серадської земель (особу Гайля та проблему його діяльности і малярської спадщини найдетальніше розглянуто: Александрович В. Священик Гайль...— С. 77—198. Заслуги Гайля винагороджено наданням парафії Різдва Христового над Сяном у Перемишлі та десятини від певних ґрунтів біля неї (його ж. Священик Гайль...—С. 141). Хоч останнє надання порушувало традиційні для Польщі права і привілеї перемиської латинської капітули (десятину перемиській капітулі записав у 1406 р. біскуп Мацей Яніна: Akta grodzkie i ziemskie.— Lwów, 1880.— T. 8.— N 24), вона змушена була миритися з королівською волею й опротестувала її лише через рік після смерти монарха — перед новоутвореним Перемиським земським судом. Той не взявся ставити під сумнів законність волі покійного короля й справа перейшла на розгляд сеймику шляхти Руського воєводства у Судовій Вишні. На судовий розгляд Гайль не з'явився, очевидно, не маючи надій на сприятливий для нього розгляд справи, й позов, як можна здогадуватися, вирішено на користь капітули, яку таким чином винагороджено „за довготривале терпіння". Аналіз викладеної ситуації висуває запитання, чи „терпіння" перемиських каноніків обмежувалося тільки Гайлевою десятиною і чи не могла розвиватися за описаною моделлю також справа з декорацією інтер'єру відібраного у православних собору? Засвідчена численними фундаціями ансамблів монументального малярства прихильність короля до релігійної мистецької культури візантійської традиції й потверджена писемними джерелами та пам'ятками активність упродовж усього тривалого правління Владислава II в його оточенні майстрів монументального малярства східнохристиянського історико-мистецького родоводу дають підстави висунути припущення, що з передачею кафедрального собору католикам у 1412 р. попереднє оздоблення інтер'єру не обов'язково усунули з нього зразу ж. У цьому зв'язку варто нагадати, що Я. Длуґош, як зазначалося, засвідчує лише зруйнування могил перемиських князів. Тоді чи не використала капітула смерть короля не лише для „реваншу" над його улюбленцем, але й для усунення з інтер'єру тепер уже

Запропоноване нове датування ікон „Архангел Михаїл“ та „Архангел Гавриїл“ з церкви святої Параскеви у Даляві ставить питання про їх конкретне місце у процесі розвитку мистецької культури українських земель та еволюції східнохристиянської мистецької традиції. Відповідний

латинського кафедрального костьолу „схизматицького“ іконостасу? Принаймні згадуваний процес з Гайлем вповні міг би виступати ланкою ширшої акції капітули, одним із складових елементів якої могло бути також усунення з уже освоєного замкового кафедрального собору ікон, невідповідних латинській традиції. У контексті вірогідної долі оздоблення інтер'єру перемиського замкового собору Різдва Івана Хрестителя привертає увагу те, що Далява фіґурує серед сіл Яслиського ключа, які Яґелло 8 травня 1434 р. подарував перемиській католицькій кафедрі: Akta grodzkie i ziemskie.— Lwów, 1878.— T. 7.— S. 78—79; там само.— Lwów, 1880.— T. 8.— S. 267—268 (у тексті документа село фіґурує як „Dalejow“). Саме цей акт і робить можливою запропоновану версію походження збережених у Даляві ікон архангелів. Входження у володіння отриманим наданням у часі співпало з проведеною капітулою на терені Перемишля акцією, з якої документально потверджений судовий процес з Гайлем і видається вірогідним усунення з кафедрального собору на Замковій горі його давнього іконостасу. Капітульний уряд цілком міг передати вилучені ікони до церкви одного з новоотриманих сіл. Звичайно, без відповідного документального підтвердження, на яке сподіватися не доводиться, запропонована версія має право на існування щонайбільше як здогад. Збережений фонд документальних відомостей до історії середньовічного українського малярства не вселяє надії на вірогідність ближчого підходу до загадки походження ікон архангелів з Даляви й можливість вийти у поставленому питанні поза область припущень. Можна лише ствердити, що, судячи з комплексу ікон, вивезених з далявської церкви до Національного музею у Львові, і в пізніші часи сюди потрапляли твори досить високого рівня й, безперечно, перемиських майстрів. За приклад може правити ікона кінного святого Георгія з трьома житійними сценами, яка має досить широкі стилістичні пов'язання у спадщині іконопису перемиського кола XV ст. Іншим прикладом може служити пізніше далявське Моління (опубліковане: Свєнціцький І. Іконопись Галицької України...— С. 35, 36; Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 27, № 40), яке має відповідник у чині з церкви Різдва Богородиці у Мшані (репродуковано: Biskupski R. Deisis...— Il. 7—9). Певним чином ці пов'язання теж обґрунтовують появу в далекому селі Моління, до якого належать збережені ікони архангелів. Характерною досі не завваженою особливістю конструкції дощок є виріз правого верхнього кута ікони архангела Гавриїла, зроблений ножем при її пристосуванні для встановлення на новому місці. Отже, його можна розглядати як елемент, походження якого в'яжеться з певною особливістю конструкції інтер'єру храму, до якого потрапив аналізований чин. Логічно виріз можна пояснити лише у тому випадку, коли ікона мала бути крайньою у відповідному ряді. Це приводить до висновку, що ікони призначалися для п'ятифіґурного Моління, яке дає унікальний, не фіксований пізнішими пам'ятками українського походження ранній його варіант, або ж походять з більшого ансамблю, склад якого лише частково використано у Молінні на новому місці. Обидві ікони, цілком очевидно, займають зовсім окреме місце серед чималої кількости збережених пам'яток Лемківщини XV—XVI ст. і могли потрапити до Даляви лише з Перемишля, оскільки згадувані сторонянська і тур'янська ікони, а також реконструйований на підставі численних реплік другої половини XV ст. і пізнішого часу втрачений місцевий відповідник ікони Богородиці Одиґітрії з Успенської церкви у Дорогобужі (наявність шанованого прототипу, від якого виводяться численні репліки Одиґітрій з території Лемківщини, відзначив Р. Біскупскі (Biskupski R. Malarstwo ikonowe...— S. 158) і їх пізніші наслідування вказують саме на Перемишль як осередок розвитку цього малярства. З огляду на винятковий професійний рівень обидвох пам'яток та цілковиту відсутність навіть віддалених аналогій до них у малярстві Західної Лемківщини, ікони, найвірогідніше, могли потрапити до Даляви за якихось особливих обставин. Сам по собі цей висновок, звичайно, не може служити арґументом, але певним чином він теж спрацьовує на користь вірогідности запропонованої гіпотетичної версії появи ікон у Даляві.

аспект історико-культурного значення пам'яток може бути ширше розглянутий насамперед на творах візантійського походження, проте найновіші відкриття та передатування окремих ранніх ікон дають підстави заново поставити це питання також в українському контексті.

В основі тієї мистецької епохи, до пам'яток якої належать далявські ікони архангелів, лежить останнє в історії княжої України мистецьке піднесення середини — другої половини XIII ст. й пов'язане з мистецькою політикою галицького князя (короля) Данила Романовича та його брата волинського князя Василька Романовича і їхніх спадкоємців — Лева Даниловича та Володимира Васильковича. Розквіт тогочасної мистецької культури західноукраїнських земель асоціюється найперше з Володимиром Васильковичем завдяки відомостям його похвали на сторінках Галицько-Волинського літопису[71]. Останнім часом зроблено важливий крок до систематичного опрацювання рукописів княжого скрипторію й одночасно поставлено проблему мініатюрного малярства під княжим протекторатом[72]. Проте питання про спадщину волинської книжкової мініатюри останньої третини XIII ст. поки що не настільки з'ясоване, щоб можна було на притягуваних до цього кола пам'ятках будувати висновки про конкретний характер мистецької культури, яка розвивалася під княжою опікою, — проблема потребує ретельного, всебічного дослідження відповідних рукописів (зрозуміло, не лише історико-мистецького). Однак цей висновок не означає, що актуальний цілком попередній стан опрацювання вірогідного книжкового малярства Волині, як і Галицько-Волинської Руси загалом, затемнює характер її малярської культури. Щасливим збігом обставин малярська спадщина Волині епохи Володимира Васильковича обіймає не лише малодосліджені й через те не до кінця певні, з огляду провенієнції, рукописи, а й унікальну (як показує проведене дослідження, не тільки на українському тлі) пам'ятку станкового малярства — дорогобузьку ікону Богородиці Одигітрії (Рівненський краєзнавчий музей, далі — РКМ). Віднайдена у 1984 р. й впроваджена до наукового обігу наприкінці 1980-х рр., вона задемонструвала винятково високий професійний рівень елітарної малярської культури княжої Волині останньої третини XIII ст. За візантійськими аналогіями було запропоновано її датування останньою чвертю XIII ст.[73] Вивчення ікони показало, що, попри цілком очевидну рідкісність

[71] Літопис Руський...— С. 443—448. Її аналіз див.: Pucko W. Pochwała księcia Włodimierza Wasylkowicza jako źródło do studjów nad sztuką Wołynia w XIII wieku // Slavia Orientalis.— Warszawa, 1975.— T. 24, N 7.— S. 307—317.

[72] Запаско Я. Скрипторій волинського князя Володимира Васильковича // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка (далі — Записки НТШ). Праці Історично-філософської секції.— Львів, 1993.— Т. 225.— С. 185—193. Докладніше про рукописи відповідного кола див.: його ж. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга.— Львів, 1995.

[73] Александрович В. Ікона Богородиці Одигітрії з Успенської церкви в Дорогобужі // Міжнародна наукова конференція „Галицько-волинська держава: передумови розвитку, історія, культура, традиції" Галич 19—21 серпня 1993 р. Тези доповідей та повідомлень.— Львів, 1993.— С. 113—115. Детальніше ікона розглянута: його ж. Дорогобузька ікона...— С. 7—76. Близьку за характером її інтерпретацію запропонував: Пуцко В. Волинські ікони Богородиці Одигітрії // Краківські українознавчі зошити.— Краків, 1994/1995.— Т. 3—4.— С. 411—417; його ж. Найдавніші ікони Волині // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 29 листопада—1 грудня 1995 р.— Луцьк, 1995.— С. 5.

для українських земель пам'яток такого раннього часу, дорогобузька реліквія не одинока. Насамперед на перемиському ґрунті вціліло декілька ікон, які дають безпосереднє продовження відповідної традиції й розглядувані архангели з Даляви найраніші у цьому ряду пам'яток[74]. Таким чином, відкриття і належне осмислення ікони з Дорогобужа (у контексті найновіших зрушень у студіях над спадщиною українського релігійного малярства загалом) стало найважливішою передумовою для визначення справжнього місця далявських ікон архангелів в історії українського мистецтва.

Далявські ікони у стилістичному плані демонструють пізніший етап розвитку малярської культури, вихідний пункт еволюції якої фіксує насамперед названа у зв'язку з дослідженням дорогобузької ікони група сербських пам'яток візантійської традиції 1260-х рр. Зв'язок з мистецтвом епохи Дорогобузької Богородиці засвідчують найперше їхні монументальні риси. Цей підкреслено величавий монументальний стиль поширювався досить короткий час. Далявські ікони виразно нав'язують до ранньої стадії його еволюції й у стилі виказують тісні зв'язки з тією його відміною, яку репрезентує дорогобузька ікона. Вони засвідчують спадкоємність у мистецькій практиці перемиського малярського осередку першої половини XIV ст., стилю останньої третини попереднього віку, а сторонянська ікона архангела Михаїла і тур'янський „Святий Георгій" вказують на його продовження та особливості еволюції у першій половині XIV ст. Тогочасне західноукраїнське малярство, природно, продовжувало і розвивало традиції періоду розквіту мистецької культури Галицько-Волинського князівства у другій половині XIII ст., й саме на цьому ґрунті постали найвизначніші його здобутки. Розвиток цього малярства перервала лише нова історична ситуація, витворювана від середини XIV ст., яка задала інший напрям еволюції мистецького процесу*. Вона була пов'язана з поширенням ісихазму й складеними на його ґрунті новими, значно експресивнішими у виразі течіями, для яких класичні ідеали традиції дорогобузької ікони хоч і залишались високою культурою, але були відображенням уже історичної ситуації. Відхід цієї традиції збігся із занепадом княжої України, внаслідок чого нова епоха тим більше віддаляла здобутки попередньої доби. Тому серед пам'яток XV ст. не вдалося віднайти прямого продовження традиції далявських архангелів, хоч окремі ремінісценції відповідного стилю вдається зауважити навіть в окремих іконах XVI ст. Вони, зокрема, простежуються через ланцюжок, який вибудовується від сторонянського „Архангела Михаїла" через житійні ікони святого Миколая з Успенської церкви у Наконечному[75] та святої Параскеви —

---

[74] Див.: Александрович В. Дорогобузька ікона...— С. 27.

* Появу у ньому нових тенденцій уже в першій половині століття засвідчують як згадувані сторонянська та тур'янська ікони, так і виконана, мабуть, також у першій половині XIV ст. відома ікона Богородиці Одигітрії з Покровської церкви в Луцьку (Київ, Національний художній музей, датування буде обґрунтоване у спеціальному дослідженні).

[75] Свєнціцький І. Іконопись Галицької України...— Іл. 105; Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 90, № 139; Maszczak M. T. Nieznana ikona z przedstawieniem Deisis w Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyślu // Rocznik Przemyski.— Przemyśl, 1977.— T. 17—18.— Rys. 17.

храмової ікони з церкви у Старому Ярі[76] (обидві — НМЛ) і невідомого походження „Моління“[77] та житійного „Святого Миколая“[78] з давньої збірки українського музею „Стривігор“ у Перемишлі (обидва — Перемишль, Національний музей Перемиської землі) аж до пізнього житійного „Святого Миколая“ з церкви Різдва Богородиці у Ліскуватому (НМЛ)[79]. Брак прямих наслідувань далявських архангелів у мистецькій практиці XV ст. ще раз потверджує їх раніше походження, вказуючи одночасно, наскільки глибокий характер мав той перелом у мистецькій культурі українських земель, який розпочався у другій половині XIV ст.*

З'ясування часу створення далявських архангелів та їх історико-мистецького контексту дає змогу врешті належним чином оцінити особливості цих ікон, сприяючи глибшому осмисленню їх стилю**.

Ікони мальовано на широких, підкресленого вертикального формату дошках, спотворених втратою нижньої їх третини, внаслідок якої зображення були перетворені у поколінні. Цілком можливо, що дошки обрізано при їх перенесенні у зв'язку з пристосуванням до звичних у практиці давнього українського релігійного малярства розмірів молінь приблизно метрової висоти. Якщо це припущення слушне, воно дає ще один арґумент на користь досить раннього перенесення ікон до Даляви. За нього промовляє також збережений майже повністю далявський іконостас початку XVI ст.[80] — розглядувані ікони мали б походити з його попередника, який з'явився у церкві на декілька десятиліть раніше.

Фіґури архангелів тісно заповнюють площини дощок, залишаючи мінімум місця для кольорового, теплого відтінку тла у верхніх частинах дощок, що сприяє посиленню враження монументальности зображення, спрацьовуючи на „головний“ ефект чину. Розкладені на площині складки одягу нижче рук виповнюють дошки, створюючи фундаментальну основу фіґур, а некорисний ефект у втрачених нижніх частинах дощок з зображенням ніг значною мірою нейтралізувався високою смугою темного зеленого позему, всіяною травами та червоними квітами. У верхніх, полегшених частинах ікон домінують великі темні плями крил та голови з розкішними шапками темного хвилястого волосся на тлі великих золотих німбів. Фіґури архангелів підкреслено видовжених пропорцій, з виразно вкороченою

---

[76] Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII—XX століть / Автори-упорядники В. І. Свєнціцька, В. П. Откович.— К., 1990.— Іл. 9.

[77] Biskupski R. Ikony w zbiorach...— Il. 8.

[78] Ґординський С. Українська ікона...— Іл. 21; Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu.— Kraków, 1981.— Il. 8.

[79] Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис...— Табл. XCV.

* Брак реплік далявських ікон у досить обширній спадщині релігійного малярства перемиського кола XV ст. може бути також ще й свідченням того, що чин, з якого походять розглядувані пам'ятки, на той час уже був недоступний, що може правити за ще один посередній арґумент на користь запропонованої версії часу та обставин появи ікон у Даляві.

** При описі та аналізі ікон використано консультації Надії та Андрія Скрентовичів, яким складаємо глибоку подяку.

[80] Його гіпотетичну реконструкцію, яка демонструє спробу об'єднати в складі ансамблю всі збережені в далявській церкві ікони різного часу, див.: Свєнціцький І. Іконопись Галицької України...— С. 89.

грудною кліткою виводяться від канону, поширеного у візантійському мистецтві раньопалеологівської традиції. Легке скерування сповнених внутрішньої величі фіґур до центру композиції посилене енерґійнішим нахилом голови. Така поза задала тон плавному ритмові основних ліній композиції. М'який, заокруглений овал лику „процитований" у формах високої пишної зачіски, плавних лініях плечей, контурі фіґур, заокруглених піднятих верхах крил. Співзвучними їм виступають плавні лінії складок плащів та крил. Їх рисунок акцентує вертикальні моменти композиції, врівноважені горизонтально орієнтованими елементами зображення, починаючи від розвороту і напряму фіґур. Горизонтальні тенденції композицій знайшли своє вираження в темних плямах хітонів (горизонтальна орієнтація виразніше зазначена у Гавриїла), розкладенні на площині великих кольорових плям плащів (тут особливо важливу роль відіграє система складок кінців плащів, які опускаються з горизонтально зорієнтованих рук зі сферами), розмахові крил, які одночасно ніби охоплюють фіґури й повторюють їх скерованість до центру композиції. В іконах вдало знайдено співвідношення вертикальної та горизонтальної складових, що й стало одним з тих моментів, які відіграли визначальну роль у виробленні її класичної чистоти і ясности.

Однією з прикметних особливостей чину є брак золотого тла, поширеного у пам'ятках візантійського іконопису елітарного характеру. Золото в іконах використано досить мало й найактивнішу роль воно відіграє у німбах, підкреслено великі площини яких, описані вздовж зовнішнього контуру червоною та білою лініями, декоровані орнаментом з мотивом стилізованих перехрещених пелюсток, вносять важливий акцент у кольорову систему. Штрихи золота використано також у декорації вирізів хітонів та облямуванні країв рукавів при зап'ястях, проте вони практично зовсім тратяться як на тлі інтенсивної червені плаща Михаїла, так і в теплій тональній плямі плаща Гавриїла. У Михаїла тонкою золотою лінією обведено краї плаща на грудях, золотом виконано „криптографічного" характеру напис вздовж нижнього краю плаща (у Гавриїла він писаний коричневою фарбою). Така виразно скромна роль золота у контексті візантійської традиції та її продовження на галицько-волинському ґрунті, засвідченого літописними згадками про ікони „на золоті" княжої фундації[81], на перший

[81] Літопис Руський...— С. 448. Продовження цієї традиції в наступну добу української історії демонструють окремі факти та пам'ятки волинського походження. Так, у 1550 р. бубозький староста Семен Єсифович справив на зібрані за його ініціативою кошти „царські врата золоті на золоті" для великої церкви Зимненського Святогорського монастиря: Александрович В. Джерела до історії монументального малярства та іконопису Волині XII—XVI століть // Родовід. Наукові записки до історії культури України. — К., 1994.— Ч. 8.— С. 23. З пам'яток її продовження засвідчує група ікон другої половини століття в колекції Рівненського краєзнавчого музею, до складу якої входять царські врата з навершям з Успенської церкви у Клесові (репродуковані: Овсійчук В. Українське малярство...— С. 275), „Спас з апостолами" (1592) з Спасопреображенської церкви у Великих Цепцевичах (репродукований у процесі реставрації: Реставрація музейних колекцій: Каталог виставки.— Львів, 1989, без паґінації) та „Богородиця Одигітрія з пророками" (1595) фундації Анни з князів Гольшанських Мильської з Покровської церкви у Стрільську (репродукована у фраґменті: Родовід...— Ч. 8.— С. 51) і „Богородиця Одиґітрія" з церкви Різдва Богородиці у селі Стадниках (Острозький історико-культурний заповідник, репродукована: Бондарчук Я. Формування збірки волинських ікон Острозького історико-культурного заповідника // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції м. Луцьк, 12—13 грудня 1996 року.— Луцьк, 1996.— Іл. 3.

погляд здається несподіваною. Проте, як переконує перегляд пам'яток XV ст., активне використання золота загалом не характерне для збережених* взірців тогочасного українського іконопису. Тому у цьому сенсі далявські архангели можуть бути інтерпретовані як зразки з кола пам'яток, що засвідчують складення традиції, яка знайшла яскраве відображення у довгому ряді вцілілих зразків пізньосередньовічного релігійного малярства. Золоті тла у них бувають, скоріше, в унікальних випадках, й насамперед — у пам'ятках, виразно пов'язаних походженням з діяльністю майстрів з-поза меж України. Найраніший такий приклад дає відома ікона цілофіґурного Спаса з церкви Різдва Богородиці у Старичах (НМЛ), яка нав'язує до спадщини майстра фресок склепіння Святотроїцької каплиці Люблінського замку[82]. Старицька ікона з цього погляду мало не унікальна — серед опублікованих і доступних нині для дослідження західноукраїнських ікон XV ст. вона чи не єдина із золотим тлом. Продовжує цю традицію візантійський „Спас" з Святотроїцької церкви у Річиці (РКМ)[83]. Таким чином, скромна роль золота є однією з прикметних особливостей українського іконопису, яку далявські архангели фіксують на ранній стадії її розвитку. З огляду на винятково важливу роль золота у дорогобузькій іконі Богородиці, яка засвідчує його поширення в елітарному малярстві княжої доби[84], його скромне місце у далявських архангелах може вказувати на наступний етап еволюції малярської культури, позначений втратою певних прикметних рис періоду її найвищого розквіту в останній третині XIII ст. (як і певних специфічних можливостей мистецької культури тієї епохи). Це теж дає підстави причисляти обидві ікони до пам'яток, якнайтісніше пов'язаних з традиціями другої половини XIII ст., коли сформувалися основи української мистецької культури на західноукраїнських землях[85].

Лики архангелів при виразній типологічній близькості демонструють досить суттєві відмінності у конкретному виконанні, виказуючи наявні в іконах два досить різні індивідуальні підходи. Лик Гавриїла має темно-

---

* Таке застереження випадає зробити з огляду на фонд збережених пам'яток іконопису здебільшого провінційного походження і найперше цілковиту відсутність волинського іконопису, у якому елітарна малярська культура мала б посідати особливе вагоме місце. Принаймні вагома роль золота у мистецькій системі волинської ікони виразно засвідчена згаданими вцілілими пам'ятками другої половини XVI ст.

[82] Александрович В. Ікона „Спас Пантократор" з церкви Різдва Богородиці у Старичах // Історія релігій в Україні. Тези повідомлень Міжнародного V круглого столу (Львів, 3—5 травня 1995 року).— К.; Львів, 1995.— Т. 1.— С. 31—33; його ж. Фрески...— С. 170—171.

[83] Репродукований: Овсійчук В. Українське малярство...— С. 227. Про нього див.: Пуцко В. Греческо-волынская икона Христа Пантократора // Cyrillomethodianum.— Thessalonique, 1989—1990. — Т. 13—14.— S. 111—125.

[84] Про неї коротко див.: Александрович В. Дорогобузька ікона... — С. 52—54. У цьому зв'язку варто нагадати також передачу золотого асиста жовтою фарбою в одязі ангелів у найдавнішій західноукраїнській іконі Покрову Богородиці (Київ, Національний художній музей), яка вказує на повторення ориґіналу з кола пам'яток елітарного малярства, вірогідно, з-перед кінця XIII ст.: Александрович В. Иконография древнейшей украинской иконы Покрова Богоматери // Byzantinislavica.— Praha, 1998.— Т. 59, Fasc. 1.— S. 125—135.

[85] Особливу роль другої половини XIII ст. у розвитку мистецької культури західноукраїнських земель вперше відзначено: Александрович В. Дорогобузька ікона...— С. 68—69.

коричневого відтінку санкір, різко відділений від світлої партії плавною лінією, яка підкреслює форму. Застосований засіб вказує на прагнення майстра досягти чіткости й читабельности на відстані. До такого ж висновку приводить аналіз трактування висвітлених партій лику — вони передані суцільною локальною плямою. У моделюванні переважають основні елементи „конструкції", розраховані на сприйняття здалеку. Лик Михаїла написаний на санкіреві коричневого з домішкою зеленого кольору, моделювання відзначене плавними переходами кольорів без виразніше зазначеного підкреслення об'єму, внаслідок чого на відстані він сприймається як суцільна темна пляма. Висвітлення сконцентровані на щоках — найінтенсивніші, найбільші за площею плями на правій Михаїла та лівій Гавриїла доповнюються меншими за площею на підборідді, носі, над надбрівними дугами та посередині чола. Винятково важливу роль у творенні форми лику відіграє відзначене особливою яскравістю висвітлення на шиї, яке „описує" найбільше затінену його частину. В місцях найінтенсивнішого висвітлення покладено білильні висвітлення, зосереджені на носах, підборіддях, над надбрівними дугами та посередині чола, біля очей, на шиях і руках, короткими штрихами описані крила носів, зовнішній контур верхніх губ, впадини над ними, щоки. Виконання відблисків досить близьке в обох іконах, проте при очевидній подібності конкретне трактування відзначеного елементу завершення форми в них має виразні відмінності. У Михаїла штрихи фарби трохи ширші, загалом справляють враження згладжених, можливо, їх поверхня частково змита. У Гавриїла вони тонші, різкіші, трактовані легше і вільніше, у Михаїла натомість сковані, демонструють прив'язаність до форми, прагнення її буквально наслідувати.

Лик Михаїла оживляє яскравий червоний рум'янець, покладений великою плямою на щоках, що поступово стушовується, ніби розпилюючись від місця найбільшої концентрації, та інтенсивна кольорова пляма верхньої губи. Ніс, губи, впадина на підборідді та зовнішній контур лику описані тонкою темно-червоною лінією, окрім того, яскравою червоною лінією. У Гавриїла ця лінія виявлена менше, рум'янцю немає взагалі.

Не цілком однаково трактовані й пишні високі зачіски кучерявого волосся, скріплені вузькими довгими стрічками, кінці яких розвіваються за плечима — їх виконання має певні відмінності. Лики обрамлені суцільним рядом круглих завитків, над чолом волосся піднімається широкими хвилястими пасмами догори, утворюючи над скронею поверх стрічки своєрідну розетку з трьох рядів пасм. У Михаїла вони мають форму „черепашки", переданої висвітленням, „ребра" якої розходяться віялом знизу догори з правої сторони лику і згори донизу — з лівої (цей засіб повторений у тур'янській іконі святого Георгія). У Гавриїла волосся дане суцільною темною масою, на тлі якої виділяються окремі пасма та кучері, мальовані широкими півкруглими світлішими мазками.

Тричі застебнуті на грудях плащі в обох випадках теж трактовані відмінно. Вказана різниця визначена насамперед кольоровими плямами. Інтенсивна червінь плаща Михаїла мало розбита прорисованими темнішим відтінком тієї ж фарби скупими лініями складок. Пробіли виконані з використанням мінімальної кількости білил, тому мало виділяються на тлі майже локальної червоної плями плаща. Очевидно, ця частина висвітлень так само частково змита — до такого висновку приводить як

загальний стан малярської поверхні, так і характер білильних висвітлень у відповідних партіях парної ікони і тур'янського „Святого Георгія". У цьому сенсі кремового відтінку плащ Гавриїла з прорисованими темнішою фарбою складками має яскравіше виражений рельєф. Уздовж нижнього краю плащів іде широка смуга облямування з орнаментом, який наслідує „криптографічний" напис. Кінці плащів з обох боків фіґур прорисовані чіткою каліграфічною лінією з підкреслено пластичним моделюванням форми, особливо виразним в іконі Гавриїла у складках лівого краю плаща. Кольорова поверхня хітона Гавриїла розбита темними глибокими складками, серед яких виділяються ніби обірвані заломи з прямим широким завершенням, обведені густими білильними мазками. Висвітлення хітона Михаїла трактовані інакше, глибоких складок, обведених вздовж контуру білилами, тут немає, передача висвітлень тяжіє до розбитої відтінками кольору локальної плями, наслідуючи принцип виконання його плаща.

Важливу роль у композиції ікон відіграють крила архангелів — монументального характеру, широкі, вони служать своєрідним обрамленням фіґур і вносять у композицію важливі колірні акценти. Колорит крил побудований на поєднанні згармонізованих темних відтінків зеленого, коричневого та глибокого вишнево-коричневого з білим — скупі, енерґійні штрихи білил використано для підкреслення форми загально потрактованих окремих пер і відділення їх зображень одне від одного[86]. Зіставлення крил в обох іконах при загалом єдиному підході до їх передачі так само демонструє певні відмінності у конкретному трактуванні. Прорисовані білилом лінії у верхніх частинах крил Михаїла густіші й довші, у Гавриїла вони коротші, внаслідок чого тут більшу роль відіграє основний темний колір, майже повністю закритий густою сіткою білильних штрихів у парній іконі. Пера у Михаїла прокреслені виконаними білою фарбою довгими паралельними лініями, з'єднаними вузькою поперечною повернутою вниз дужкою, під якою виступають коротші широкі горизонтальні штрихи, виконані енерґійними ударами пензля. Довге пряме праве крило Михаїла з відділеним ширшою білою, прокладеною по формі лінією зеленим підкриллям щільно прилягає до фіґури, даючи в окремих місцях вузьку розірвану смугу тла. У рисунку крила домінує вертикаль, яку зовсім не розбивають легко відхилені вліво кінці чотирьох коричневих пер. У крилах Михаїла більше темного, білильні їх партії більші за формою, штрихи, якими відділені окремі пера, вкорочені, під дужками немає ударів білилом, лінія зовнішньої сторони лівого крила вибагливіша, менше повторює вертикальний обріз дошки, шість пер на підкреслено завуженому кінці крила більше відхилені вправо.

В руках архангелів тонкі довгі темно-коричневі жезли, підкреслені з лівої сторони вузькою білою смугою з відмінним у рисунку окремих елементів завершенням. Завершення жезла Михаїла знаходить відповідник у згадуваній російській іконі тверського походження. Верхня перекладина у нього має підняті кінці, які „охоплюють" невелику прозору сферу, кінці її симетричного відповідника розставлені трохи ширше, під ним — дві го-

---

[86] Аналогічне трактування пер виступає у виразно пізнішій за стилістичними особливостями іконі архангела Гавриїла з поясного Моління третьої чверті XIV ст. в монастирі Хіландар на Афоні: Treasures...— N 2.25.

ризонтальні поперечки. Верхня перекладина мірила Гавриїла прямокутна, її симетричний відповідник із загнутими донизу кінцями вужчий, ніж у Михаїла, під ним три, а не дві тісніше поставлені паралельні перекладини, іншого, ніж у відповідних над підковоподібним елементом, рисунку. В руках архангелів, звернутих до середини „Моління", круглі прозорі сфери з виконаною сірою гризайлю сильно розведеною фарбою монограмою Христа[87].

Важливе місце в обох іконах займають традиційні написи з окресленням імен. Їх графіка на тлі відомих пам'яток українського малярства демонструє своєрідні особливості, які не мають прямих аналогій в українській малярській спадщині, тому написи на іконах заслуговують на особливу увагу. Аналізуючи їх, треба зважити, що палеографія іконопису має свій власний канон, тому не завжди і не у всьому вона відповідатиме книжковому письму.

Літери написів на іконах виконані червоною фарбою, строго вписані між двома паралельними лініями. Тексти в обох випадках складаються з двох частин — скорочення написаного з титлами слова „архангел" та імени. У Михаїла вони подані разом, у Гавриїла, де для цього не було достатньо вільного тла, ім'я розділене на склади: перший разом із скороченням „архангел" поданий зліва, другий — біля правої сторони ікони. Окремі складові частини написів з обох боків виділені великими крапками. Палеографічні особливості літер проявилися найперше у великих розмірах та підкресленому вертикалізмі, у них виразно виступає тенденція до завуження відстані між окремими їх елементами. Вертикальні елементи літер послідовно розширюються доверху і донизу, звужуючись посередині. Всі лінії з'єднання та верхні елементи не опускаються нижче верхньої третини знаків. У рамках чітко вираженої загальної тенденції окремі літери мають виразно зазначений індивідуальний характер. Найчастіше — чотири рази — у написах виступає **А**. В іконі Михаїла у скороченні слова „архангел" головним елементом літери є спільна з **Р** вертикальна лінія, до якої зліва примикає тонкий хвилястий язичок з відхиленим вліво завершенням, який нагадує язичок латинської літери **R** у дзеркальному відображенні. Горизонтальна частина цього елемента складається з двох тонких горизонтальних ліній, розділених просвітом, які розпочинаються над серединою вертикального елемента літери. Зовсім інший рисунок має літера в імені архангела. Її головною частиною є вертикаль, до якої приблизно на 1/3 висоти прилягає досить правильної форми невелика кругла петля, потовщена у нижній частині. Літера **А** у скороченні слова „архангел" на іконі Михаїла утворена з „традиційної" вертикалі, до якої справа на рівні 2/3 висоти під гострим кутом прилягає правий елемент, роздвоєний, з просвітом на верхньому кінці. У четвертій літері петля

---

[87] Симон, архиєпископ салонікський, так пояснював його значення: „Круг у вигляді хмари, який ангели тримають в руках, означає освячення Духа і те, що вони залишились вірними служінню спасіння. Написана всередині кругла буква „Х" вказує на Христа. Одночасно цей круг є символом богословія, який означає те, що хоч Христос і воплотився, як Бог він не має ні начала, ні кінця, і що він всесвіт і цілий світ тримає у десниці своїй, як каже Давид (Пс. 2,8)": Блаженного Симона, архиепископа Фессалоникийского, ответы на некоторые вопросы, предложенные ему от архиерея // Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения.— Москва, 1857.— Т. 3.— С. 153—154.

стилізована у вигляді невеликого ромба, прикріпленого на 2/3 висоти правим гострим кутом до вертикального елемента, права нижня сторона ромба, плавно продовжена вниз тонкою лінією, творить лівий елемент літери. **Р**, наявне в обох іконах тричі, має довгу, строго вертикальну ніжку і невеликий — близько 1/5 висоти літери — правий елемент з широкою, строго вертикальною правою частиною. **М** при загальній тенденції до зменшення відстані між окремими елементами літер стосовно широке. Середня його частина „провисає“ на двох тонких лініях у вигляді арочок, на місці з'єднання — мініатюрне кільце. Літера **И** має традиційну для неї графіку, з тим, що тонка перекладина зліва направо вміщена у верхній її третині. В імені Михаїла перша літера, спільна з **М**, має майже горизонтальну лінію з'єднання, посередині перекреслену двома короткими паралельними штрихами, друга — об'єднана з **А** й коса лінія з'єднання розпочинається від її петлі. В імені Гавриїла через об'єднання **Р** та **И** права вертикаль останньої значно вкорочена, внаслідок чого майже горизонтальна лінія з'єднання опущена до половини висоти. Літера **Х** в імені Михаїла складається з двох високо перехрещених елементів, тонший з яких завершується справа вгорі і зліва внизу невеликими трикутниками. Так само завершується вгорі відповідний елемент літери на сфері у Гавриїла (в парній іконі вона збереглася фраґментарно), нижні частини обох її елементів розширені й оформлені у вигляді високого трикутника. Літера **Г** в скороченні слова „архангел“ на другій іконі з'єднана з **А** — її творить приставлений до спільної вертикалі лівим гострим кутом невеликий майже рівносторонній трикутник. Так само написана й перша літера імени архангела. Вертикаль літери **В** в його імені має досить тонку, потовщену відповідно до загальної тенденції напису нижню частину, легко відхилену вправо, вгорі завершену невеличкою круглою петлею. Нижній правий її елемент, описаний у верхній частині тонкою аркоподібною лінією, яка розпочинається на 1/3 висоти, донизу розширюється, плавно переходячи у високий трикутник. Виносна літера **Х** у скороченні „архангел“ тяжіє до горизонтального трактування, в обох випадках винесена над рядок й складається з двох взаємно перехрещених на рівній відстані елементів. Над рядок винесена також літера **Л** в обох іменах. **Х** в імені Михаїл складається з двох перехрещених приблизно на 1/4 висоти літери елементів. Вони мають підкреслено „писарський“ характер, потовщені кінці. Дещо більшої товщини елемент, який відхиляється вправо вниз, ближчий до вертикалі, другий — тонший — має яскравіше виражений „лежачий“ характер, його лівий кінець більше відхиляється вліво. Літеру **Г** характеризує підкреслено вкорочена горизонталь. Літери **Р** та **И** на кінці імени „Гавриїл“ з'єднані, внаслідок чого правий елемент літери **И** вкорочений, не сягає висоти верхнього, підкреслено зменшеного у розмірах елемента літери **Р**, тому лінія з'єднання вертикалей тут опущена нижче, ніж звичайно в написах на обох іконах.

Звертаючись до проблеми аналогів до написів на далявських іконах, найперше слід зазначити, що поза сторонянською іконою архангела Михаїла він не має близьких відповідників у відомій частині ранньої спадщини українського іконопису. На підставі палеографічного аналізу пам'ятку датовано щонайпізніше другою третиною XIV ст., але при цьому зазначено, що окремі накреслення нав'язують до традиції попереднього століт-

тя[88]. У цьому плані до сторонянської ікони з пам'яток ранньої традиції слід додати хіба що згадуваного Спаса з Вуйського, у якому літери напису так само виказують певну подібність до палеографії далявських ікон. Ця спільність найвиразніше виступає у накресленні літер **А** та **Р**, хоч загалом вуйська пам'ятка наділена меншим артистизмом, демонструючи і в цьому сенсі дальший зв'язок з початками відповідного мистецького напряму. Ще дальший зв'язок виступає у фрагментарно збереженому написі на іконі святої Параскеви зі сценами житія з придорожньої каплиці у Кульчицях (ЛГМ), насамперед — у накресленні літери **А**.

У спадщині російського малярства досить близьке, але, безперечно, пізніше накреслення літер є в іконі тверської школи уже XV ст.[89] У пізніших пам'ятках українського походження відповідна графічна система в переосмисленні й виразно пізнішому трактуванні найповніше виступає у далявській іконі архангела Михаїла з діяннями XV ст. (НМЛ)[90]. Вірогідно, ікона є реплікою композиції, досить близької за часом до аналізованих архангелів. Орієнтацію на їх графічну систему демонструє, наприклад, намісний образ Спаса з церкви святих Кузьми і Дем'яна в Милику (НМЛ)[91]. Наявна вона і в написах згадуваного перемиського Моління, дальше продовження традиції якого демонструє далявське Моління другої половини XV ст. (НМЛ)[92]. Сліди зв'язку з нею виступають також у Молінні з церкви Різдва Богородиці у Волцневі (НМЛ)[93]. Особливості палеографії написів на найближчому до далявських архангелів тур'янському Георгії вказують на втрату задемонстрованої в аналізованих іконах високопро-

---

[88] Коць-Григорчук Л. Написи на творах українського середньовічного малярства (лінгвістичне та палеографічне атрибутування) // Записки НТШ. Праці філологічної секції.— Львів, 1990.— Т. 221.— С. 219.

[89] Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство...— С. 293. Не можна, однак, не зазначити, що характер напису на тверських іконах виказує тенденцію до спрощення і навіть певною мірою огрублення, демонструючи яскравий приклад наслідування, тоді як палеографія написів на далявських іконах яскраво засвідчує творчий акт у його характерному безпосередньому виразі, цілком однозначно вказуючи на ранішу традицію. Зіставлення написів на обох іконах архангела Михаїла переконує, що вони опираються на єдину традицію. Оскільки написи кириличні, про візантійський прототип, природно, не може бути мови. Очевидно, на актуальній стадії розвитку студій над іконописом питання про цю спільну конкретну основу випадає залишити відкритим. Оскільки відзначене явище є щонайменше одним з інтригуючих моментів у студіях над далявськими іконами, все ж випадає привернути увагу до відомого історичного факту, якщо й не здатного уже нині сприяти з'ясуванню відзначеної загадки, то принаймні щонайменше вартого уваги серед тих моментів, серед яких варто шукати її розв'язання. Мова про не засвідчену джерелами конкретно і через те цілком міфологізовану в історичній та новішій науковій традиції (як українській, так і російській) проблему малярської спадщини вихідця із західноукраїнських земель, московського митрополита Петра Ратенського († 1326). З огляду його біографії видається найправдоподібнішим, що він мав би пропаґувати на московському ґрунті саме той варіант малярської традиції, який репрезентують розглядувані ікони.

[90] Репродукована: Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 35, № 51.

[91] Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис...— Табл. XXXVI.

[92] Свєнціцький І. Іконопись Галицької України...— С. 35—36; Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 27, № 40.

[93] Там само.— С. 23—24; там само.— Табл. 16, № 23.

фесійної писарської культури, проте літера **Р** цілком очевидно демонструє нав'язування до їхньої традиції. Серед відомих українських ікон з погляду палеографії до далявських найближче стоїть також напис на сторонянській іконі архангела Михаїла. Але й він, як зазначалося, демонструє лише наслідування взірців далявського зразка й тенденцію до їх спрощення. Її ж засвідчують фраґментарно вцілілі написи на луцькій іконі Богородиці Одигітрії. Наслідування певних елементів графіки написів далявської традиції виступає і в значно пізніших пам'ятках перемиського релігійного малярства. За приклад може правити найстарше українське „Моління“ з давньої колекції українського музею „Стривігор“ у Перемишлі (Перемишль, Національний музей Перемиської землі)[94], яке і в цьому сенсі виводиться від традиції, засвідченої у далявських іконах, демонструючи значно пізнішу її версію. До напису на далявських архангелах за характером і пропорціями літер серед пам'яток XV ст. досить близька монограма Богородиці відомої ікони Богородиці Одигітрії з церкви святого Дмитра у Підгородцях (НМЛ)[95]. У версії, близькій до далявської традиції, виступають також окремі літери на іконах ще навіть у другій половині XV ст. — прикладом можуть послужити **Р** та **В** при Розп'ятті у „Страстях“ з Хрестовоздвиженської церкви у Здвижені (НМЛ)[96]. Очевидно, складена ще перед кінцем XIII ст., відповідна палеографічна традиція в окремих своїх проявах проіснувала аж до періоду кардинальних змін в пізньосередньовічній мистецькій культурі українських земель XVI ст. Ці висновки, побудовані на аналізі палеографічних особливостей написів, так само підтверджують вагому роль традиції, яку репрезентують далявські ікони, у розвитку західноукраїнського малярства XV ст. Проте загалом пам'ятки українського іконопису XIV ст. в написах розвивають інші графічні системи здебільшого невеликих, дрібних літер, у яких можна вловити хіба що дуже далекі відображення графіки написів на студійованих творах — за приклад може правити відома станильська ікона святого Георгія (НМЛ)[97], або ж взагалі повну ізольованість від них, як „Преображення“ з церкви святого Георгія у Вільшаниці (НМЛ)[98] чи група мальованих, вірогідно, на початку XV ст. найстаріших ікон з церкви святої Параскеви у Радружі (НМЛ)[99]. Широка географія пам'яток, у яких знайшла відображення палеографічна традиція далявських ікон архангелів, зі свого боку, так само вказує на те, що вони репрезентують розбудовану традицію, яка склала найширшу основу розвитку української мистецької культури на західноукраїнських землях.

Небагато палеографічних паралелей дає й українська рукописна книга. Як і в іконописі, графічна традиція тут теж зберігалася досить довго. Серед пам'яток, графічні особливості яких так чи інакше можуть бути

---

[94] Про нього див.: Maszczak M. T. Nieznana ikona...— S. 83—110. Кольорові репродукції див.: Kłosińska J. Ikons from Poland.— Warsaw, 1989.— Il. 10; Biskupski R. Ikony w zbiorach...— Il. 8.

[95] Репродуковано у кольорі: Овсійчук В. Українське малярство... — С. 222.

[96] Репродуковані: Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис...— Табл. LXXVI.

[97] Там само.— Табл. XVIII.

[98] Світ очима...— № 6.

[99] Александрович В. Священик Гайль...— С. 167—175.

пов'язувані з написами на студійованих іконах, слід згадати три аркуші Псалтиря XIII—XIV ст. з околиць Белза, в ініціалах яких навіть ще виразніше виступає характерне потовщення кінців літер у вигляді трикутника — у Псалтирі вони акцентовані як окремо виділені елементи графічного накреслення, тоді як в іконах виступають як органічне продовження основних ліній літер[100]. Певні елементи накреслення літер **А, Г, Л, Р** можна вловити уже в так званому „Ірмолої Григоровича" XII—XIII ст. (Москва, Державна бібліотека Росії)[101]. Літер **Г**, у якій горизонтальний елемент зредукований до невеликого трикутника, виступає в „Словах" Григорія Двоєслова на Євангеліє другої половини XIII ст. (Санкт-Петербурґ, Національна бібліотека Росії)[102]. Серед аналогів слід згадати і літери **В, Г, Х** у заголовку Євангелія 1317 р. (Санкт-Петербурґ, Бібліотека Російської академії наук)[103]. Проте найближчу паралель до графіки написів на студійованих іконах дають заголовки Королівського Євангелія 1401 р. та сучасного йому Псалтиря (обидва — Ужгород, Закарпатський краєзнавчий музей)[104]. Спільність графічної основи літер в обох випадках безсумнівна, але так само не може підлягати сумніву й пізніше походження закарпатських пам'яток, які виразно демонструють наростання графічної стилізації й занепад писарської культури, яку засвідчують далявські ікони, тобто ту ж тенденцію, що виступає в українському малярстві XV ст. загалом.

Аналіз української малярської спадщини показує цілковитий брак пам'яток, які б прямо продовжували іконографію спільного прототипу далявських ікон. Натомість значного поширення набула інша іконографічна версія зображення архангелів, відзначена тим самим характерним типажем ликів. Проте вона демонструє цілком інший одяг — поверх хітона не плащ, застібнутий на грудях, а гіматій, у який закутана фіґура навхрест через груди, так що одне плече залишене відкритим[105]. Як вказує типаж, відповідний прототип склався, очевидно, тоді ж, що й першовзірець далявських архангелів, і розвиток їх йшов паралельно. Найраніший його приклад дає незафіксованого походження згадуване найстарше перемиське Моління, архангелів якого зближує з традицією далявського чину також трактування волосся — його автор цілком очевидно іде за схемою тур'янської ікони, не відомі в інших українських пам'ятках XV ст. підкреслено великі німби та відзначені палеографічні особливості написів.

З огляду на прикметні риси іконографії архангелів в українських моліннях слід також відзначити декілька випадків їх зображення з лорами — приклади дають насамперед згадуваний „Архангел Михаїл" з дрогобицького Моління та його відповідник з церкви святого Миколая у Яворо-

---

[100] Гординський Я. Уривок Псалтири XIII—XIV в. // Записки НТШ.— Львів, 1911.— Т. 106.— С. 8.

[101] Див.: Запаско Я. Пам'ятки книжкового мистецтва...— С. 217.

[102] Там само.— С. 229.

[103] Там само.— С. 251.

[104] Там само.— С. 285, 290.

[105] Біскупський (Biskupski R. Deisis...— S. 116) на підставі зіставлення іконографії ствердив, що його російське походження „zdaje się nie budzi wątpliwości".

ві[106]. У дрогобицькій іконі вловлюється дуже далекий відгомін типажу далявських архангелів, а унікальні кущі квітів на поземі, безперечно, є пізньою версією традиції, вперше зафіксованої в далявських іконах[107].

Цей перегляд схиляє до висновку, що хоч на українському ґрунті і не збереглося безпосередніх наслідувань далявських архангелів, іконографічна традиція, конкретними прикладами якої вони виступають, в інших варіантах не лише набула значного поширення у практиці західноукраїнського релігійного малярства XV ст., але й становить найширшу основу вказаного етапу його розвитку. Запропонований погляд дає ще один вагомий арґумент на користь висновку про відображення в іконах з Даляви того періоду історії, з яким пов'язане вироблення й утвердження основ української мистецької культури західноукраїнського реґіону. Він ще раз підтверджує правомірність висунутого положення, згідно з яким саме малярська культура Галицько-Волинської Русі часів її найбільшого піднесення у середині — другій половині XIII ст. послужила основою подальшого розвитку української мистецької традиції на західноукраїнських землях. Це дає змогу конкретизувати присутні в літературі цілком „попередні", без глибшого вивчення конкретних пам'яток, загальні твердження про продовження в українському малярстві XIV—XV ст. староукиївської традиції[108] чи перевагу у ньому взорування на зразки візантійського палеологівського малярства XIV ст., як у візантійському світі загалом, і конкретно ставити питання про джерела стилю західноукраїнського іконопису XIV—XV ст. у місцевому малярстві попередньої епохи, у якому на перший план виступає маловідомий період другої половини XIII ст.

Відзначений момент так само знову повертає до проблеми датування далявських ікон у контексті іконографії архангелів в українських моліннях XV — початку XVI ст. Побіжні висловлювання щодо походження далявських ікон з XV ст. чомусь зовсім не використовували можливості їх зіставлення з іншими зразками досить багатої іконографії архангелів у західноукраїнському малярстві XV ст. — питання про

---

[106] Репродукований: Гординський С. Українська ікона...— С. 81 (помилково вказано на походження з с. Милик). Відповідну групу ікон вперше окреслено: Biskupski R. Deisis...— S. 115—116.

[107] Трактування поверхні одягу в дрогобицькій іконі має досить близьку аналогію у згадуваному Молінні перемиського музею, що дає підстави поставити дрогобицький чин, який досі здавався дещо відособленим, у досить чітко окреслений напрям стилістичної еволюції, а його зазначені зв'язки вказують на продовження на місцевому ґрунті традиційних перемиських пов'язань, які вперше засвідчила ще згадувана сторонянська ікона архангела Михаїла. На пов'язання мистецької культури Дрогобича з Перемишлем вказують також окремі документальні дані XVI ст.

[108] Не ставлячи під сумнів цілком очевидної ролі старокиївської мистецької традиції як фундаментальної основи українського мистецтва, не можна не відзначити відвертої „наївности" окремих новіших спроб продемонструвати на практиці реалізацію цього положення через віднайдення „вражень" від київських мозаїк у творчості все ще таємничого майстра західноукраїнської скульптури середини XVIII ст. Йоґана-Ґеорґа Пінзеля (Mistrz Pinzel: legenda i rzeczywistość. Wystawa rzeźby XVIII w. ze zbiorów lwowskich. Wilanów, Oranżeria kwiecień—lipiec 1990.— [Warszawa, 1990].— S. 12) чи „відбиті впливи мозаїк Київської Софії" „в постатях апостолів, в образі Богородиці" відомого іконостасу другої половини XVI ст. (НМЛ) з Успенської церкви у Наконечному (Овсійчук В. Українське малярство...— С. 274). Дивний з наукового погляду характер подібних пошуків відзначено: Александрович В. Лаврін Пухала // Александрович В. Львівські малярі кінця XVI століття (Студії з історії українського мистецтва. Т. 2.).— Львів, 1998.— С. 16.

це не стояло навіть у розглянутій короткій спеціальній студії о. В. Яреми. Українська іконографія архангелів в іконописі XV ст., певна річ, заслуговує окремого дослідження, проте навіть проведений цілком попередній її огляд переконує, що при всьому бажанні ікони далявського чину ніяк не можна вписати в еволюцію відповідної теми у малярській культурі XV ст. Всі без винятку тогочасні пам'ятки виразно демонструють значно пізніший етап еволюції малярської традиції й окремі елементи стилю аналізованих ікон виступають у XV ст. не інакше, як у вигляді поодиноких, здебільшого відособлених проявів звернення до тих чи інших сторін давно минулої культури, її переосмислення і трактування через призму набагато пізніших, у контексті загальних закономірностей еволюції мистецької традиції, ідеалів.

Висновок про те, що далявські архангели належать до невеликої кількісно групи пам'яток раннього українського станкового релігійного малярства, яка випереджає основний фонд уцілілих його взірців XV—XVI ст., з'ясування найважливіших особливостей їх взаємозв'язків у мистецькій культурі вказаного часу та встановлене походження аналізованих ікон від маловідомого українського варіанта малярства ранньопалеологівської традиції вказує на те, що джерела їх стилю слід шукати поза сферою історії українського мистецтва, у пам'ятках візантійської мистецької культури. Принаймні у мистецтві княжої України з-перед кінця XIII ст. нині не вловлюються сліди традиції, яка б виступила в ролі джерела натхнення для анонімного автора дорогобузької ікони та вірогідних його однодумців. У спадщині візантійського мистецтва історичним попередником малярства ранньопалеологівської традиції виступає мистецька культура XI—XII ст. Родовід далявських архангелів виводиться від поширених у тогочасній малярській практиці типів ликів на зразок архангела Михаїла у „Чуді в Хонах" другої половини XII ст. (Синай, монастир святої Катерини)[109] чи „Святого Георгія" XII ст. в монастирі Ксенофонт на Афоні[110]. У зв'язку з нечисленністю таких ранніх пам'яток візантійського іконопису ширше коло відповідних аналогій дає книжкове малярство. З конкретних прикладів можна вказати молодого персонажа в сцені „Успіння Олексія, чоловіка Божого" Менологія другої половини XI ст. (Москва, Державний історичний музей)[111] чи ангелів „Богоявлення" з сучасного йому Лекціонарія (Афон, монастир Івірон)[112]. Зазначені візантійські аналоги-попередники (їх перелік, цілком очевидно, може бути розширений за рахунок мініатюр) у найзагальніших рисах окреслюють коло взірців, які — через посередництво візантійських пам'яток — послужили основою для вироблення стилю українського монументального малярства ранньопалеологівської традиції, що дає можливість включити аналізовані ікони у найширший контекст еволюції східнохристиянської мистецької культури.

---

[109] Σοτιριον Γ. και Μ. Εικονεστοτη μοηνσ Σινα.—Αθηναι, 1956.— Т. 1.— Πιν. 65; The Glory of Byzantinum...— N 66.

[110] Theasures...— N 2.1.

[111] Дер Нерсесян С. Московский Менологий // Византия, южные славяне, Древняя Русь, Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь Н. В. Лазарева.— Москва, 1973.— С. 106; The Glory of Byzantium...— P. 101.

[112] The Glory of Byzantium...— P. 105.

Проведений аналіз ікон „Архангел Михаїл“ та „Архангел Гавриїл“ з церкви святої Параскеви у Даляві, їх ретельне зіставлення та аналіз особливостей почерку переконують, що в них знайшли вираження дві окремі індивідуальні малярські манери й над Молінням, з якого вони походять, працювало двоє різних майстрів. Таким чином, ікони належать до продукції розбудованої анонімної майстерні, яка на перемиському ґрунті продовжувала традицію малярства ранньопалеологівського зразка з-перед кінця XIII ст. З огляду на професійний рівень далявських студійованих пам'яток, їх наслідування у тур'янському „Святому Георгії“ можна вважати, що діяльність обох майстрів мала полишити яскравий слід в історії перемиської школи українського релігійного малярства відповідного часу, й лише через нечисленність збережених оригінальних пам'яток він маловідомий.

Проведене дослідження ікон дає підстави віднести їх до невеликої групи найраніших уцілілих пам'яток українського іконопису, репрезентованої поодинокими зразками творчости майстрів київської, волинської та перемиської малярських шкіл XIII — середини XIV ст. У цьому скромному переліку далявські архангели посідають одну з найважливіших позицій, належачи до тих творів, у яких найрельєфніше відобразилися як особливості розвитку української малярської традиції, так і її якнайтісніші контакти з новітніми мистецькими течіями сучасного східнохристиянського світу. Звичайно, пізнє малярство княжої України не обмежувалося лише тим напрямом, до якого належать дорогобузька та далявська ікони. Проте цілком очевидно, що саме у його рамках постали найвиразніші мистецькі здобутки епохи і саме він втілює найвищі професійні досягнення тодішньої мистецької традиції[113].

Аналіз усіх складових елементів далявських ікон архангелів переконує, що вони належать до ансамблю, який, з одного боку, продовжує тривалу на час їх створення традицію Моління в другому ряді українських дворядних іконостасів, а з другого — є одним з прикладів засвідченого лише поодинокими пам'ятками виняткового важливого для української малярської культури етапу її еволюції, пов'язаного з мистецтвом княжої України прикінцевої стадії розвитку, коли на найвищому професійному рівні розвивався своєрідний варіант монументального іконопису ранньопалеологівського зразка. У порівнянні з дорогобузькою іконою Богородиці Одигітрії розглядувані пам'ятки демонструють пізнішу стадію еволюції стилю, виступаючи як наступна важлива ланка у процесі еволюційних змін від дорогобузької Одигітрії до тур'янського „Святого Георгія“ та сторонянського „Архангела Михаїла“, які завершують традицію релігійного малярства княжої України на західноукраїнських землях. Власне цим і визначається цілком своєрідне місце далявських ікон у спадщині раннього українського релігійного малярства.

---

[113] Завершуючи статтю про далявських архангелів, о. Володимир Ярема пише: „Більше ікон цього автора не знайдено. Є тільки одна ікона святого Івана Хрестителя з Крилоса (Галича), якої драперії мають таку ж плавність лінії як драперії дальовських архангелів“ (Ярема В. Дальовські ікони...— С. 153). Це єдина згадка про пам'ятку, яка у контексті поданої побіжної нотатки про неї здатна викликати особливе зацікавлення. Недавно ікону опубліковано (Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича.— К., 1997.— С. 68). Як з'ясувалося, ця пам'ятка з церкви святого Миколая у Войнилові (НМЛ), цілком очевидно, належить до набагато пізнішого часу і до розглядуваного далявського чину безпосереднього стосунку не має.

Volodymyr ALEKSANDROVYCH

THE ICONS OF THE ARCHANGEL MICHAEL AND GABRIEL IN THE ST. PARASKEVA CHURCH IN DALIAVA

The publication of the reproduction of the icon the Blessed Mother Hodegetria from the last third of the 13th c. located in the Assumption Church in Dorohobuzh, the Volyn region, touches upon the question of the development of icon-painting style in the Halychyna — Volyn Principality which corresponded to the Byzantine painting manner of the early palaeological period. The depictions of archangels Michael and Gabriel in prayer from the St. Paraskeva Church in Daliava, Lemkivshchyna (National Museum in Lviv) are among the early Ukrainian icons which most resemble of Dorohobuzh. They reflect a more recent period of those style development, which gives us grounds to specify the date. Its continuation is demonstrated by the icons "St. Yuri" from the St. Nicholas Church in Turia and "Archangel Michael with deeds" from the St. Nicholas Church in Storona. Characteristic features of the individual style of icons from Daliava suggest that they were created by two masters. Archangels from Daliava confirm the evidence of the spreading of the unique variant — the whole figure praying — in the corresponding development stage of the East-Christian art tradition in the Halych-Volynian Principality. This variant accentuates the attention on distinctive features of the national religious art culture.

Людмила МІЛЯЄВА

ФРЕСКИ КАПЛИЦІ СВЯТОЇ ТРІЙЦІ ЛЮБЛІНСЬКОГО ЗАМКУ І УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО*

Фрески каплиці Св. Трійці Люблінського замку посідають особливе місце в українському мистецтві через цілий ряд чинників. Найголовніший серед них той, що після блискучої доби Київської Руси X—XII ст., яка залишила всесвітньо відомі пам'ятки монументального малярства (передусім у самому Києві), художня спадщина XIII ст. і великою мірою XIV ст. в Україні майже не збереглася. Нерівномірність географічного розподілу пам'яток, зрештою, була характерна і для домонгольської доби, в якій обмежено представлена художня культура, наприклад, Галичини і Волині. Слід узяти до уваги і те, що на території всієї України не збереглося ні однієї ікони X—XIII ст., у Придніпров'ї не уціліли пам'ятки, створені аж до XVII ст. (декілька відомих ікон загинуло після 1917 р. і у 1942 р.).

Невелика кількість творів галицького і волинського іконопису, які відкрили досить недавно реставратори, а також ілюміновані рукописи XIII—XIV ст. виявляють більше відмінностей, ніж подібности. Непроста доля країни, її поділи і перерозподіли позначилися на всій культурній спадщині. Через це реконструкція художнього життя України пов'язана завжди з великими труднощами й часто приводить дослідників до хибних концепцій. Високий професійний рівень деяких знайдених пам'яток, проте, дає підстави припускати існування окремих шкіл, майстерень, що мали довгу і неперервну традицію. Певна річ, ця традиція не була б можлива без постійних контактів українських художників різних східнослов'янських реґіонів між собою, зв'язків з Балканами і безпосередньо з Візантією, в тому числі і з Константинополем, з країнами Центральної Європи.

Більшість літописних згадок про ікони, скульптуру, рукописи і монументальне малярство XIII—XIV ст. свідчить про мобільність художників, маршрути самих святинь, про особливе пошанування серед них власне київських, а також про активне сприйняття українцями мистецтва суміжних країн.

А проте майже всі конкретні відомості, наведені у джерелах, на жаль, не підтверджені реальними творами. Ці відомості мають бути взяті до уваги, проте не викликають ніяких конкретних візуальних асоціацій.

---

* Доповідь, прочитана на сесії „Каплиця Св. Трійці у замку в Любліні. Історія, теологія, консервація". 13—15 березня 1997 р. Люблін (Польща).

Такі виняткові обставини ускладнюють дослідження художнього процесу XIII — початку XV ст. Моделюючи його, ми виходимо, головно, з мініатюри, ікон Галичини і Волині, розуміючи всю умовність і обмеженість такої структури. Фрески каплиці Св. Трійці Люблінського замку і Віслицької колеґіати, а також незначний, проте важливий за інформаційною вагомістю матеріал про меценатство Владислава II Яґелла суттєво доповнюють наше уявлення про епоху, про інтеґрованість мистецтва, дають можливість бачити добу XIV — початку XV ст. у багатоплановіших і складніших зв'язках.

Фрескам Святотроїцької капели Люблінського замку пощастило: вони давно стали об'єктом серйозних досліджень. Лідерство у цій ділянці належить Анні Ружицькій-Бризек. Дослідниця вивчила Люблінські фрески достеменно, ми б додали — стереоскопічно, з різних точок зору. Проте організація конференції, яка їм присвячена, свідчення того, що цієї теми ще не вичерпано.

Відштовхуючись від вже насвітлених питань, дозволимо собі загострити увагу на деяких думках, висловлених нашими колеґами, — щоб поставити дещо інші акценти, по-своєму їх артикулювати.

Феномен сантименту Владислава II Яґелла до стилю православного малярства, на нашу думку, до кінця не розкрито. У постаті короля вражає відданість протягом усього свідомого життя одному раз і назавжди вибраному стилю в мистецтві. Без сумніву, за цим стоїть щось більше, бо ж, за Бюффоном, стиль — це людина. Природно, дослідники перш за все пов'язують таку пристрасть короля з його матір'ю — росіянкою Іуліанією Олександрівною, тверською княжною, а отже, з її смаками і приватними контактами з Твер'ю, до 1375 р. — значним політичним і художнім центром, що протиставляв себе тогочасній Москві, яка тільки-но ставала на ноги[1]. Є підстави розширити православну ауру родини Ольґерда: досить згадати про його першу дружину православну, Марію Ярославівну Вітебську, про те, що в православ'ї були охрещені її сини, зведені брати майбутнього польського короля — Андрій, Дмитро, Костянтин, Володимир, Федір. Як твердять деякі історики, охрещеними спочатку в православ'ї були і всі його рідні брати: Скирґелло-Іван, Корибут-Дмитро, Луґвен-Симеон, перед смертю прийняв схиму і сам Ольґерд[2]. Ми згадали ці добре відомі факти, щоб дати уявлення про релігійний клімат литовської великокняжої родини, торкнутися, так би мовити, позасвідомих порухів душі короля-католика.

Коли розписувано каплицю в Любліні, Владислав II Яґелло був уже польським королем і, як кожен неофіт, хотів здаватися безкомпромісним католиком. Чому ж у зрілі літа, роки найбільшого самоутвердження, після перемоги при Танненберзі, коли король бачив себе героєм, таким,

---

[1] Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowydła w kaplicy zamku lubelskiego.— Warszawa, 1983.— S. 147.

[2] Meyendorff J. Bizantium and the Rise of Russia.— NewYork, 1989.— P. 241—242. Православність Яґелла поставлено під сумнів у деяких авторів: Kuczyński M. Rozbiór krytyczny roku 1385 „Dziejów polskich" Jana Długosza // Studia źródłoznawcze.— 1958.— T. 3.— S. 220—221; Szajnocha K. Jadwiga i Jagello. Opowiadania historyczne.— Warszawa, 1969.— T. 3—4.— S. 543—548; Wasilewski T. Prawosławnie imiona Jagełły i Witolda // Analecta Cracoviensia.— Kraków, 1987.— T. 14.— S. 110.

як на кінному портреті в каплиці, він віддавав перевагу мові православного мистецтва?

Арґумент деяких істориків, які вважають, що тогочасне малярство на землях Литви і Польщі не було спроможне конкурувати з мистецтвом православного світу, нас не переконує[3]. Наприкінці XIV — на початку XV ст. смаки католиків і православних рішуче не збігалися, хоча існував певний культ у католиків леґендарних православних ікон. Ґотика — стиль, що мав іншу духовну наповненість, за нею інший світогляд, інша містика (і це, між іншим, рефлекторно відображено у фресках Святотроїцької каплиці).

Деякі вчені вважають, що запрошення православних майстрів дописати каплицю було продиктоване унійними проектами Яґелла. Справді, релігійна політика займала багато місця в його державній діяльності, проте, на наш погляд, це питання вимагає особливо делікатного, вдумливого аналізу, бо щонайтісніше пов'язане з українською історією, з історією її церкви, з роллю київських митрополитів у таких починаннях, із самим духом Києва тієї доби, з його духовною атмосферою, а все це дослідники часто іґнорують[4].

Ансамбль фресок Святотроїцької каплиці, його зміст, стиль, педалювання у ньому дещо незвичних для костелу тем начебто не стільки служить утвердженню католицизму, скільки звертає увагу мирянина на православ'я, його ідеали, змушує прислухатися до голосу віри одночасно далекої й близької. Цей дуалізм настійно звучить у програмі фресок, у щирих симпатіях до православних святих. Які причини такої програми? Можливо, вони у своєрідній і ще досить аморфній моделі унії, котра в тому вигляді, у якому вона проектувалася в 1417—1418 рр., зовсім не відповідала її пізнішим чітким структурам? Наскільки адекватними були релігійні амбіції короля і його релігійні переконання? Хто з богословів був безпосереднім автором програми стінопису, чому католицька тема звучить начебто трохи приглушено?

Ставлячи ці до певної міри риторичні питання, ми вважаємо за доцільне звернути увагу на деякі історичні факти, про які звичайно згадується мимохідь. Це, перш за все, особливі, іноді навіть, як здається, парадоксальні відносини спочатку Ольґерда, згодом Яґелла і Вітовта з візантійськими ідеологами XIV—XV ст. — київськими митрополитами Кипріяном і Григорієм Цамблаком. Були то контакти особисті й опосередковані, у яких істотні принципові суперечності не змінювали тону довіри,

---

[3] В. Александрович (Александрович В. Українське малярство XIII—XV ст.— Львів, 1995.— С. 119) підтверджує свою думку посиланням на працю: Chrzanowski T. Sztuka w Polsce Piastów i Jagellonów. Zarys z dziejów.— Warszawa, 1993.— S. 293. Проте досить пригадати вітражі домініканського костелу в Кракові початку XV ст. (Краків, Національний музей), „Мадонну з дитиною" близько 1420 р. (монастир канонників реґулярних при костелі Божого тіла у Кракові), Міссал близько 1410 р. (Архів капітули на Вавелі, № 1), щоб переконатися в протилежному. У Яґелла були можливості для співробітництва з чеськими та австрійськими майстрами.

[4] На неоднозначність поняття унії наприкінці XIV — на початку XV ст. звертав увагу ще М. Грушевський. Він застерігав дослідників перед спрощеним її трактуванням (див.: Грушевський М. Історія України-Руси.— К., 1994.— Т. 5.— С. 509—511). Наприклад, ідею Вселенського собору, авторитет якого був би вищий за авторитет папи, обстоював французький богослов Жан Ґерсон (Gerson J. Ch. De potestate ecclesiastica et origine juris).

дивовижної толерантности. Втім, обидва митрополити-болгари на східнослов'янських землях були найвидатнішими пропаґандистами православ'я.

Григорій Цамблак був обраний митрополитом 1415 р. на Київському соборі українських і білоруських єпископів у Новогрудці без благословення цареградського патріарха. Вітовт при цій нагоді розіслав грамоту і в ній так пояснював те, що сталося: „...**ми, хотячи штоби вѣра не меншала, не угыбала и церквам вашим бы строение было, и штобы Русскаа честь все стояла на своей земли**"[5].

Через кілька літ, у 1418 р., Григорій Цамблак разом з Вітовтом і Яґеллом висунули ідею унії православної і католицької церков. Цю ідею митрополит сформулював у зверненні до папи Мартина V на соборі в Констанці. По-різному оцінюють згадану акцію Григорія Цамблака дослідники. Він сам пояснював свій намір прагненням „**съединити растоящаяся во едино сѣбрати по первому устроенью і отечьскому преданію иже от многих лѣт завѣстію диаволею, расщѣпленное тѣло церковное**"[6].

У ті роки проблема єдности церков хвилювала і православних, і католиків, проте кожний розумів її по-своєму. Митрополит — у нормах, що не порушували канонічної традиції. Досить несподіваною на соборі була його пропозиція папі — соборно вирішувати справу єдности церков, тобто скликати собор із знавців канонічного права з обох сторін, поважних богословів (такий собор він уважав за доцільне зібрати у Києві).

Як відомо, пропозицію не було прийнято: наскільки наміри митрополита були щирі — судити важко. Як письменник і богослов Григорій Цамблак відомий передусім своїми агіографічними творами, красномовними проповідями; він завжди виступав і як апологет чернечого життя, був яскравим послідовником митрополита Кипріяна, якого вважав своїм учителем. Дізнавшись про смерть Кипріяна, а відтоді минуло вже чотири роки, Григорій Цамблак виголосив у Києві патетичну проповідь, сповнену щирої поваги до небіжчика-митрополита. (Її вважають першим українським панегіриком.) У проповіді митрополит сказав: „**Оче Киприане, поистине еси светило росиискои земли**"[7].

Вперше Кипріян відвідав Україну 1373 р. З 1376 р. став митрополитом „Литви і Малої Руси". І тоді, і пізніше, коли був митрополитом Київським і всея Руси, підтримував якнайтісніші відносини з Вітовтом і Яґеллом, був заанґажований у релігійне життя України, Литви і Польщі (не кажучи вже про Росію)*.

Видатна людина свого часу, болгарин з Тирнова, афонський чернець Кипріян був визначним ерудитом-богословом і мав подиву гідні здібності державного діяча. Він цілеспрямовано присвятив себе здійсненню ідеї ойкуменічности православ'я і власне їй віддав понад тридцять років свого життя. Ідеолог ісихазму, чернецтва, Кипріян вдало поєднував свою ду-

---

[5] Акты, относящиеся к истории Западной России.— Санкт-Петербург, 1846.— Т. 1.— С. 37.

[6] Слово похвальне отцям Констанцького собору // Сборник Отделения русского языка и словестности.— Санкт-Петербург, 1907.— Т. 82.— С. 150.

[7] Пелешенко Ю. В. Розвиток української ораторської і агіографічної прози кінця XIV — початку XVI ст.— К., 1990.— С. 48.

* У згаданій монографії Дж. Мейєндорфа ґрунтовно проаналізовано діяльність Кипріяна за першоджерелами.

ховну місію з дипломатичним розрахунком. Блискучий знавець візантійської літератури й оригінальний письменник, він проявив себе до певної міри і як реформатор православної літургії, намагався скориґувати відправу у відповідності з різницею між Студійським і Єрусалимським статутами.

Слід підкреслити, що резиденція Кипріяна дванадцять років була в Київському Софійському соборі (це значення собор зберіг і тоді, коли Кипріян переселився до Москви). Всі свої мандри по митрополії, до Константинополя і до Москви він здійснював з Києва.

Особистість Кипріяна, його оточення створювали у Києві особливий інтелектуальний клімат, органічний для стародавнього центру православ'я. Долю Києва після монголо-татарської навали деякі історики вирішують беззастережно. Вони вважають, що місто перетворилося на жалюгідну провінцію, яка втратила будь-яке культурне значення. Брак збережених пам'яток мистецтва дав підстави таким дослідникам цілком вилучити Київ з контексту художньої культури кінця XIV — початку XV ст.: навіть переписані тут манускрипти — Київське Євангеліє 1393 р. і відомий Київський Псалтир 1397 р., безпосередньо пов'язаний з ім'ям Кипріяна, були атрибутовані як московські[8].

Мимохідь зазначимо, що у працях молодих українських істориків переконливо спростовано думку про запустіння Києва після 1240 р.: справді, місто в XIII і XIV ст. не повернуло собі слави „матері міст руських", проте воно не переставало бути політичним і передусім релігійним центром, у якому відбувалися дуже важливі події, пов'язані з діяльністю православної церкви[9].

Враховуючи особливі стосунки між Кипріяном, Яґеллом і Вітовтом, не можна іґнорувати культурну роль і авторитет стародавньої столиці, у життя якої митрополит, безперечно, вніс новий живий струмінь. У Києві він почувався особливо комфортно і навіть після того, як постійно оселився в Москві, знову і знову до нього повертався (1396—1397, 1404—1405 рр.)[10]. Митрополит, без сумніву, сприяв відродженню української художньої культури. Середовище міста, його собори, прикрашені мозаїками і фресками, бібліотеки, ікони цьому допомагали. Монголо-татари пограбували і знищили не все. Кияни жалілися на митрополита Фотія, який прийшов на зміну Кипріянові, бо той „... **Києв ни во что положише, а все из него преносят в Москву... Святыя мощи, доски страданиа Христова, скипетр Пресвятои Богородицы, ризы и сандалии ея, разные иконы, обложенные золотом**"[11]. Київ завжди був найбільш візантизованим містом України-Руси, і, певна річ, гіпнотична слава його святинь не втратила свого значення також у XIV—XV ст. Тому-то Псалтир 1397 р. переписувано власне в

---

[8] Одним з найбільш тенденційних досліджень є монографія Г. Вздорного „Исследование Киевской Псалтыри" (Москва, 1978).

[9] Див., зокрема: Ивакин Г. Ю. Киев в XIII—XIV веках.— К., 1982; його ж. Связи Киева с Византией во второй половине XIII—XIV веках // Южная Русь и Византия.— К., 1991.— С. 43—56.

[10] „**Пришед в Киев на свое место митропольское и соборнои церкви Киевскои, матери всем церквам руским. И прият бысть митрополит от всех многих честию, и сретоша его далече от града со кресты и князе, и бояры, и вельможи, и народы мнози с радостию**" (Полное собрание русских летописей.— Москва, 1962.— Т. 2.— С. 86—87).

[11] Там само.— С. 353.

ньому. Кажучи про фрески Святотроїцької каплиці, ми навмисно звертаємо на це увагу.

Особисті зустрічі Яґелла і Кипріяна зафіксовано у 1396 р.[12], у 1404—1405 р. він їздив до Вітовта: „**Того же лета, месяца июля в 20 день преосвященныи Киприан Митрополит Киевскии и всея Руси поеха в Литву к великому князю Литовскому Витофту Кестутьевиччю, да и на Киев, и чествова его Витофт Кестутьевич и многи дары даде. И пребысть тамо Киприан неколико время в чти велице от Витовта и от всех князен и от панов и от всея земли, таже оттуду поиде в Киев**"; наступного року провів разом з Яґеллом і Вітовтом два тижні в Милолюбні. Чому ці зустрічі були такими тривалими? Чи світська королівська і великокнязівська влада обговорювали з представником духовної ієрархії загрозу турецької агресії або ж питання унії?

Згадуючи ці зустрічі, мимохіть пробуєш уявити їх атмосферу, діалоги, емоційну реакцію двох сміливих і рішучих воїнів-лицарів на стиль поведінки ченця. Зіставити світогляд католиків-державців і православного митрополита. Наскільки сильним був психологічний вплив Кипріяна на співрозмовників? З огляду на православне виховання Яґелла, його не мала б відштовхувати ортодоксія Кипріяна. Переконаний ісихазм митрополита не супроводжувався фанатизмом, він був підкріплений вірою й ерудицією. Безперечно, митрополит мав бездоганне виховання. Можна вважати, що Кипріян як інтелектуал у ті часи був поза конкуренцією серед представників православного духівництва. І тут насмілимося висловити гіпотезу, за якою персональним впливом Кипріяна (і частково його послідовника Г. Цамблака) можна пояснити лицевий склад персонажів святих у фресках каплиці. Підтвердити це може корпус ілюстрацій Київського Псалтиря 1397 р., який тенденційно, як уже згадувалось, розглядається поза київським історичним контекстом. Псалтир стилістично співвідноситься з мозаїками Києва, з іконографією стінопису. Цей манускрипт просякнутий київською символікою, що для нас особливо важливо. Візуальний ряд Псалтиря наснажений ідеями ісихії, чернецтва, пустельництва. В Києві вони були органічні, пов'язані з діяльністю Києво-Печерського монастиря і його культом анахоретства. Образи пустельників у Святотроїцькій каплиці особливо акцентовані.

Загострюючи увагу на певному перегуку двох пам'яток, ми не підкреслюємо їх стилістичної подібности, споріднености — фрески в значній мірі не схожі на мініатюри Псалтиря, у них немає того класичного візантійського символізму і знаковости, що притаманна його мініатюрам, проте між ілюстраціями і окремими сюжетами стінопису можна знайти аналогії — в іконографії, в деяких характерних деталях, наприклад, у формах архітектурних павільйонів. Користуючись термінологією Ю. Лотмана, у даному разі можна говорити про діалог католицької і православної релігійних культур, які розглядаються в історичній динаміці. І все-таки мініатюри дають нам точку опори для реконструкції рівня культури Києва кінця XIV ст., естетичних ідеалів Кипріяна і до деякої міри Григорія Цамблака.

Російські мистецтвознавці переважно не враховують того факту, що і в XIII, і в XIV ст. київська художня культура поширилася далеко за межі

[12] Полное собрание русских летописей.— Т. 2.— С. 192.

власне самого Києва. Її експортували не тільки майстри, які міґрували по містах і селах, а й самі святині — ікони і рукописи. Не можна нехтувати того, що найшанованішими в Галичині й на Волині були київські ікони, і це не могло не впливати на художній процес. Проте візуальне коло вражень митрополитів охоплювало також і Болгарію, і Афон, і Москву. Григорій Цамблак, очевидно, мав багато особистих контактів, якщо взяти до уваги його перебування не тільки на батьківщині — у Тирнові, а й у Сербії, в Дечанах, у Молдавії, в Україні та Білорусії. Він міг особисто знати майстрів, і вони могли користуватися ілюмінованими манускриптами його власної бібліотеки, зібраної звідусіль.

І все ж таки, хто був автором програми ансамблю і звідки родом керівник робіт маляр Андрій? Чи не був ним Григорій Цамблак? Що так тісно пов'язувало Яґелла з луцьким єпископом Іваном, якому він, Яґелло, щедро дарував Галицьку митрополію[13]?

Не можна не помітити, що нарівні з візантизованим стилем фресок Святотроїцької каплиці у них відчувається католицький містичний настрій. Порівнюючи їх з колом відомих ансамблів Балкан і Росії, зіставляючи навіть окремі епізоди, сюжети, переконуєшся, що в них відображене інше світовідчуття: у люблінському стінопису немає величної споглядальности, емоційної наснаги, побудованої на втіленні стану душі, глибинности абстрактного роздумування, немає поетичного зречення буття. Зіставлення — дуже переконливе: в каплиці знято покров умовности, яка завжди супроводжувала ілюстрування євангельської леґенди в православному малярстві та мініатюрі, у яких євхаристична дидактика пасій завжди залишалася символічною, знаковою.

У люблінській каплиці світ зла виступає в контрасті з особистістю Христа, тому такі переконливі на її фресках неґативні персонажі, такий розкутий пензель маляра, що створює цілу ґалерею дуже несхожих людей. Цього немає ані в російському, ані в болгарському чи сербському мистецтві, не кажучи вже про малярство самої Візантії.

Серед усіх православних країн і їхніх малярських шкіл у XV ст. така тенденція найвиразніше виявляється в іконописі України, особливо у „страсних" іконах Галичини. З XV ст. пасійний цикл в українських церквах став майже обов'язковим. Подібні ікони вміщували звичайно на північній стіні дерев'яної церкви, замінюючи ними розписи. У них відображено дивний синтез західних впливів і православної традиції. Наскільки це явище було органічним, свідчить література того часу, поширені в той час апокрифічні тексти „Страстей Господніх" і перифрази „Євангелія Никодима"[14]. У

---

[13] Кипріян мав докласти багато зусиль, щоб підкорити собі мирян Галичини. Про те, чи вдалося йому скасувати Галицьку митрополію, висловлювано різні думки (див.: Грушевський М. Історія України-Руси.— Т. 5.— С. 395—397, 409, 420, 432; Meyendorf J. Bizantium...— P. 250—251). Г. Логвин ототожнює луцького єпископа Івана і галицького митрополита Івана. Він пише: „Можливо, артіль на чолі з Андрієм була надіслана Луцьким єпископом Іваном" (див.: Українське мистецтво у міжнародних зв'язках.— К., 1983.— С. 25).

[14] Тупиков Н. М. Страсти Христовы в западно-русском списке XV в. // Памятники древнерусской письменности.— Санкт-Петербург, 1890.— Вып. 140; Франко І. Апокрифи і легенди з українських рукописів.— Львів, 1899.— Т. 2.— С. 252—272, 293—304; Савельева О. А. Пассийные повести в восточнославянских литературах. Вопросы текстологии // Христианство и церковь в России феодального периода (Материалы).— Новосибирск, 1989.— С. 30—44.

них відчутне авторське емоційне ставлення до описуваних подій. Публікуючи одну з найраніших таких пам'яток XV ст., О. Соболевський писав, що дослідникам рукопису не вдалося віднайти ані польський, ані латинський список[15]. В іконах малярі також частково наслідували ґотичні зразки — це могли бути вівтарі, малярські й скульптурні, або мініатюри. Не можна, звичайно, відкидати факту сумісної роботи у костелах майстрів — представників різних конфесій.

В українських іконах, на відміну, наприклад, від російських того ж часу, неґативний персонаж посідає багато місця, як у польських фресках; у них з'являється вільна манера рисунку. Графічною лінією майстри легко окреслюють обличчя, яке іноді набуває ґротескних рис. У першій половині XV ст. це ще несміливі кроки, але вже в XVI ст. неґативний персонаж опанує пасійні композиції.

Галичина перебувала на межі двох культур, і тому, на наш погляд, їх діалог був зумовлений історично. Особливе ставлення Яґелла до православного мистецтва стимулювало цю інтеґрацію: робота у короля художника Гайля в подальші роки закріпила її[16].

Фактично — маємо на увазі свідчення пізніших часів — є підстави вважати, що співробітництво майстрів до певної міри стало нормою.

Тому мета наших скромних спостережень — підкреслити роль у житті Владислава II Яґелла, у його духовному вихованні таких видатних особистостей свого часу, як київські митрополити Кипріян і Григорій Цамблак. Зазначити в свою чергу їх зв'язок з Києвом, з його специфічними монастирськими ідеалами і художніми візантійськими традиціями, що знайшло втілення у лицевому складі фресок люблінської каплиці.

Водночас аналіз фресок „страсного" циклу каплиці привів нас до висновку про те, що серед відомих пам'яток православного малярства XV ст. найближчі до них за світовідчуттям галицькі ікони. Власне вони, так само, як і сучасні їм українські апокрифічні тексти на ту ж тему, акумулювали враження від мистецтва ґотики, оскільки західноукраїнські землі, внаслідок з історичних обставин, дослівно були приречені на контакти з Польщею. Меценатство Яґелла і Казимира Яґеллончика свідчить про те, що і польське мистецтво таких контактів уникнути не могло.

Liudmyla MILIAYEVA

FRESCOS OF THE HOLY TRINITY CHAPEL IN THE LUBLIN CASTLE AND UKRAINIAN ART

The article covers a remarkable relic of Ukrainian monumental painting of the 14th — early 15th cc., viz, the ensemble of frescos from the Holy Trinity Chapel of the Lublin Castle. Historical and psychological motifs of King Wladislaw II Jagello's devotion to painting tradition are elucidated, his ties and contacts with the Kyiv Metropolitans are traced.

---

15 Див.: Тупиков Н. М. Страсти Христовы...— С. 1.

16 Александрович В. Українське малярство...— С. 77—194.

The role of Metropolitans Cyprian and Hryhoriy Tsamblak in the rapprochement with the Polish court is considered in the context of the then topical concept of Christian Union. This could have eventually resulted in some repercussions in political, spiritual and cultural life, impelling the authors of the Lublin frescos to create a corresponding front series of Saints' characters. This hypothesis is verified by comparing a fresco program with the illustration set of the Kyiv psalter (1397) as well as with the symbolism of Kyiv art relics of that time. In this context some theological and ideologically symbolic features of frescos are defined, suggesting a world outlook affinity of the fresco program to the icon-painting tradition in Halychyna.

Віра СВЄНЦІЦЬКА

ПРО ДЕЯКІ ІКОНОГРАФІЧНІ АНАЛОГІЇ ТА ПАРАЛЕЛІ В ЗОБРАЖЕННІ СТРАШНОГО СУДУ В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ІКОНАХ XV—XVI СТОЛІТЬ ТА ІКОНАХ ХУДОЖНИКІВ НОВГОРОДСЬКОГО КОЛА*

Питання про дотичність українського, зокрема галицького, іконопису до давнього північноросійського привертало увагу вже перших дослідників українського середньовічного живопису, які завважили його деякі спільні іконографічні та стилістичні риси, передусім — з новгородським малярством[1]. Ці риси беруть свій початок чи то від пам'яток візантійського мистецтва й мистецтва Київської Руси[2], чи то від самобутніх особливостей, які з плином часу, з огляду на історичні умови, дістали паралельний розвиток у живописі кожної зі шкіл — новгородської й галицької, чи то від безпосередніх або посередніх контактів — економічних, політичних, культурних — і обміну художнім досвідом. Спільні стилістичні риси спостерігаються головно в насиченому радісному колориті, у підкреслено виразному рисунку, а також у тенденції до спрощення класичних візантійських зразків, у проникненні народного начала в канонічні композиції.

---

* Стаття була написана для публікації у Москві й належить до неопублікованої частини наукового доробку відомої дослідниці давнього українського малярства. Друкується у перекладі за рукописом з родинного архіву Свєнціцьких, який люб'язно надала для публікації Марія Свєнціцька.

[1] Свєнціцький І. Галицько-руське церковне малярство XV—XVI ст. Матеріали і замітки // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1914.— Т. 121 (окрема відбитка).— С. 6, 10, 21, 34, 45; його ж. Іконопись Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1929.— С. 51; Пещанський В. Дещо про українські та великоруські ікони // Богословія.— Львів, 1926.— Т. 4, кн. 2—3.— С. 267, 367 і далі; Батіг М. І. Галицький станковий живопис XIV—XVIII ст. у збірках Державного музею українського мистецтва у Львові // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.— К., 1961.— Вип. 6.— С. 144—167; Історія українського мистецтва.— К., 1967.— Т. 2.— С. 212, 214; Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.—К., 1976.— С. 8, 10, 11, 15.

[2] Питання київської школи станкового живопису розглядаються у працях: Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации.— Москва, 1963.— Т. 1: XI — начало XVI века.— С. 48, 49, 51, 69, 71; Історія українського мистецтва.— К., 1966.— Т. 1.— С. 322 і далі; Демина Н. А. Отражение поэтической образности в древнерусской живописи // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси.— Москва, 1972.— С. 10.

Численні публікації й організовані останнім часом виставки ввели в науковий обіг багато нових пам'яток. Це потягло за собою глибше вивчення як окремих явищ, так і процесів розвитку давньоросійського й давньоукраїнського живопису, дало змогу встановити спільні й своєрідні риси кожної з національних шкіл. Слід, однак, підкреслити, що умови дослідження давньоукраїнського живопису, його джерел і процесів розвитку значно складніші: через втрату пам'яток багато ланок розвитку іконописання виявилися втраченими. Щодо живопису Галицько-Волинського князівства домонгольського періоду ми опиняємось у найскладнішому становищі, оскільки досі не вдалося виявити пам'яток ні монументального, ні станкового живопису цього кола, хоч у літописах є згадки про багате оздоблення численних храмів, що підтверджується й археологічними розкопками[3]. Також досить скупі відомості про живопис XIII—XIV ст. Тому відкриття чудового Галицько-Волинського Євангелія з мініатюрами XIV ст., прикрашеного ініціалами й орнаментикою складного плетення (Санкт-Петербург, Інститут російської літератури. Пушкінський Дім. Російська АН) значно розширює наші уявлення про художню культуру того часу й живопис зокрема[4].

Ширшим колом пам'яток представлене мистецтво XV—XVI ст. Але географічно вони розподілені досить нерівномірно. Найбагатшою виявилася карпатська зона, головно Лемківщина, й центральна Бойківщина. У великих центрах того часу, таких, як Перемишль, Белз, Холм, Володимир-Волинський, Луцьк, Львів, виявлено досить обмежену кількість пам'яток. Спустошеними виявилися центральна і східні зони України.

Питання взаємозв'язку українського, зокрема галицького, живопису XV ст. і новгородського викликає особливе зацікавлення через спільність деяких рис. У Новгороді сильніше відчуваються традиції домонгольського періоду і прагнення до збереження основ візантійського малярства. В галицькому й волинському живописі яскравіше відображені зв'язки з народною творчістю, з його своєрідним баченням світу, тенденцією до спрощення традиційних ізводів. При цьому в ньому виробляється своя художня система.

Якщо в новгородському малярстві XIV—XVI ст. переважають риси, притаманні одному художньому центру, то в живописі Галицької України можна говорити радше про окремих майстрів і про коло художників, які стояли близько до окремих майстерень, пов'язаних з тим чи тим культурним центром. Тут, особливо в XV ст., спостерігається розмаїття індивідуальних почерків художників, згрупованих навколо провідних майстрів, і менш яскраво виявлена залежність від стандартів і системи зоб-

---

[3] Полное собрание русских летописей (далі — ПСРЛ).— Москва, 1962.— Т. 2.— С. 843—846, 925—927; Воронин Н. Н., Лазарев В. Н. Искусство западнорусских княжеств // История русского искусства.— Москва, 1953.— Т. 1.— С. 303 і далі; Історія українського мистецтва.— Т. 1.— С. 313; Исаевич Я. Д. Культура Галицко-Волынской Руси // Вопросы истории.— 1973.— № 1.— С. 101—107.

[4] Історія українського мистецтва.— Т. 2.— С. 213—217, 319—327; Попова О. С. Галицко-волынские миниатюры раннего XIII века. (К вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства) // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси.— Москва, 1972.— С. 283—314; Лихачев Д. С. Новые открытия памятников русской письменности и литературы // Вестник АН СССР.— 1972.— № 4.— С. 56—57; Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— С. 8—10.

раження, що склалися в даному центрі, школі. Таке явище можна пояснити тим, що на території Західної України, яка 1387 р. опинилась у складі Польщі, творче життя не зосереджувалося в межах одного міста, приміром, у XV ст. — в Перемишлі, а потім, у XVI ст., у Львові, й художники діяли розрізненіше[5].

Дотичність українського і новгородського живопису спостерігається в іконографічному вирішенні ряду канонічних сюжетів. Тут може йти мова не лише про взаємодію, а й про спільні першоджерела, що сягають передусім київських і візантійських традицій[6].

Прикладом таких, до певної міри несподіваних, іконографічних аналогій можуть бути майже ідентичні композиції окремих сцен Страстей, зокрема, „Христос перед Анною і Кайяфою", „Христос перед Пілатом" і „Випрошення тіла Христового у Пілата" на іконі „Страсті Христові" XV ст. зі Здвиження (Національний музей у Львові, далі — НМЛ)[7] та на двобічній новгородській таблетці Третьяковської галереї[8], а також композиція храмової ікони „Воздвиження хреста" першої третини XVI ст. зі с. Журавна (НМЛ)[9] та на таблетці кінця XV — початку XVI ст. з Софійського собору (Новгородський музей)[10] або ж ікони „Преображення" з Рогатина[11] й однойменної ікони зі збірки П. Коріна[12].

Особливо помітні іконографічні аналогії в західноукраїнських і новгородських іконах Страшного суду XV й XVI ст. Але, при схожості основних рис композиційної схеми, в деталях, а також у стилі й ладі художнього образу вони суттєво різняться.

На виставці „Живопис давнього Новгорода і його земель XII—XVIII століть" у Російському музеї експонувалися дві ікони Страшного суду, що представляли один іконографічний тип у різних варіантах[13]. Ікона

---

[5] Торжество історичної справедливості.— Львів, 1968.— С. 79; Історія українського мистецтва.— Т. 2.— С. 217 і далі, 244 і далі.

[6] Лазарев В. Н. Новгородская иконопись.— Москва, 1969.— С. 7.

[7] Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. XLI.

[8] Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог...— С. 173, № 128, илл. 90. Висловлюємо щиру подяку О. Лелековій, яка звернула нашу увагу на ці аналогії.

[9] Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. XXXIV.

[10] Лазарев В. Н. Новгородская иконопись.— С. 39—42, табл. 74.

[11] Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. XXXVII.

[12] Див.: Onasch K. Ikonen.— Berlin, 1961.— S. 360, Il. 31; Антонова В. И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина.— Москва, 1966.— С. 34. Однак при наявності схожости в основних рисах композиційної схеми у вказаних іконах „Преображення" (округла мандорла з зіркою з двох накладених ромбів, брак трьох променів фаворського світла, що пронизує апостолів і пози апостолів) в іконографічних деталях, як і в ладі художнього образу загалом, є відмінності. Вони полягають, перш за все, у співвідношенні постатей і пейзажу, в колористичних акцентах і зіставленнях. У рогатинській іконі колорит побудовано на гармонійних тональних співвідношеннях, а композицію витримано в класичних традиціях. Пророки Ілля й Мойсей стоять окремо, не дотикаючись до мандорли Христа.

[13] Живопись древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий. Каталог выставки. Государственный русский музей / Вступ. статья и ред. В. К. Лауриной. Авторы-составители В. К. Лаурина, Г. Д. Петрова, Э. С. Смирнова.— Ленинград, 1974.— С. 50, № 4, илл. 27; с. 82, № 140, илл. 62.

Третяковської галереї (далі — ДТГ) другої половини (середини) XV ст. (зі збірки О. Морозова), очевидно, одна з найраніших пам'яток новгородського ізводу[14]. Ікона Київського музею російського мистецтва (зі збірки Б. та В. Ханенків), яку відносять до живопису Обонежжя початку XVI ст.[15], є яскравим прикладом фольклорної інтерпретації теми з тенденцією до спрощення форм і композиційного вирішення, насичення її жанровими деталями.

У колекції Національного музею у Львові є дві ікони Страшного суду зі с. Ванівки на Лемківщині другої половини XV ст.[16] і зі с. Мшанця на Бойківщині з межі XV—XVI ст.[17], написані за аналогічним ізводом, але з деякими типовими для українського живопису відмінностями. За колірним ладом вони ближчі до ікони „Страшний суд" XV ст. новгородської школи (ДТГ). Водночас дещо спрощена композиція й захоплення побутовими деталями зближає їх, особливо мшанецьку ікону з іконою Страшного суду київського музею.

Усі згадані пам'ятки об'єднує традиційне для візантійської іконографії ділення композиції на кілька горизонтальних поясів з виділенням центральної частини по вертикалі. В горішніх поясах зображені ангели, що згортають небо. Христос-суддя з пристоячими, „уготований престол" з розгорнутою Книгою Буття, „мірилом справедливим" у руці Божій. Нижче, замість вогненної ріки, типової для сюжету Страшного суду у візантійських рукописах й афонських настінних розписах[18] і наявної також у вказівках „Ермінії" Діонісія з Фурни[19], зображено скрученого змія з нанизаними на нього червоними й зеленими колами, що символізують поневіряння, через які повинна пройти душа померлого. Змій виходить з пащі

---

[14] Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог...— № 64.— С. 121 і далі.

[15] Смирнова Э. С. Живопись Обонежья XIV—XVI вв.— Москва, 1967.— С. 74, илл. 28—29.

[16] Пор.: Свєнціцький І. Галицько-руське церковне малярство...— С. 27—31, іл. X; його ж. Іконопись Галицької України...— С. 42—50, іл. 52, 72; Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV—XVI вв.— Львів, 1929.— Іл. 15. Історія українського мистецтва.— Т. 2.— С. 227—231; Свенцицкая В. И. Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвижень // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции.— Москва, 1977.— С. 275, 280, 282, илл. Ікона з Ванівки (Польща, воєводство Жешів, повіт Кросно) написана яєчною темперою на чотирьох липових дошках з ковчегом і паволокою по левкасу 152x137x3 см. Внизу дошку обпиляно приблизно на 30 см. На іконі є значні втрати живописного шару. Втрачені частини композиції можна майже повністю реконструювати на підставі ікон Страшного суду того ж кола, лише дещо примітивнішого виконання, що є в церкві села Луков-Венеція на Пряшівщині у Східній Словаччині (див.: Skrobucha H. Ikonen aus der Tchechoslowakei.— Prague, 1971.— Taf. 23), а також ікони з Миколаївської церкви в селі Поляні у збірці Національного музею у Кракові (див.: Kłosińska J. Ikonen aus Polen.— Reklinghausen, 1966.— S. 63, N 5; Kłosińska J. Ikony.— Kraków, 1973.— S. 155, N 25).

[17] Свєнціцький І. Галицько-руське церковне малярство...— С. 27—31, іл. IX; його ж. Іконопись Галицької України...— С. 42—50, іл. 51, 74; його ж. Ікони Галицької України...— Іл. 85; Історія українського мистецтва.— Т. 2.— Іл. 156; Свенцицкая В. И. Мастер икон...— С. 282; Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис...— Табл. XLVIII. Ікона з Мшанця Старосамбірського району Львівської области написана яєчною темперою на двох липових дошках з ковчегом по левкасу, 190x137x2,5 см.

[18] Покровский Н. В. Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства // Труды VI Археологического съезда.— Одесса, 1887.— Т. 3.— С. 285—384.

[19] Ерминия, или Наставление в живописном искусстве. Трактат греческого живописца иеромонаха Дионисия Фурнаграфиота, 1701—1733, переведен на русский язык епископом Порфирием // Труды Киевской духовной Академии за 1868 г.— Т. 4.

зображеного праворуч внизу двоголового звіра і впирається головою у п'яти Адама, що стоїть навколішки. У російських іконах Адам і Єва стоять на колінах біля ніг Богородиці й Івана Предтечі, які моляться. В українських — зображені нижче, перед приготованим престолом (як і в мозаїці в Торчелло XII ст.).

У лівій частині ікони розміщені нагірне місто Єрусалим і чини ангелів. У зіставлюваних українських школах ангели на чолі з Богоматір'ю та Іваном Предтечею зображені по обидві руки Христа. У російських — позаду апостолів, що сидять, по шестеро з кожного боку. Праведники звичайно зображені у два ряди. Нижче — рай у колі, райські врата зі Серафимом і група праведників на чолі з апостолами Петром і Павлом. Справа зображено Голгофу і скинення дияволів, народи, що ідуть на суд на чолі з Мойсеєм, нижче — землю й море в колі з алегоричним зображенням стихій і тварин, які повертають поглинутих людей. Тут же ангел, що летить, показує пророкові Даниїлу емблеми чотирьох „погибельних царств": Вавилонського, Перського, Македонського й Римського (або антихристового) в образі ведмедя, лева, грифона й рогатого звіра. Далі — пекло у вигляді вогненного озера з двоголовим звіром, на якому сидить сатана з душею Іуди, нижче показано муки грішників. Внизу, між праведниками, що входять у рай, і пеклом, зображено прикутого до стовпа „милостивого блудника".

Багатолюдна, насичена символікою ікона морозовської збірки — класичний твір новгородського живопису. Всі компоненти її чіткої композиції підпорядковані послідовному образному розкриттю есхатологічної ідеї, що складається з трьох основних моментів: другого пришестя Христа, воскресіння мертвих і справедливого воздаяння кожному. Художник робить особливий акцент на зображенні праведників у білих шатах на тлі панорами струнких споруд Єрусалима на горі, він намагається проілюструвати думку християнського богослов'я про боротьбу двох начал — добра і зла і про перемогу абсолютної справедливости на тому світі. Оптимістичне начало, щира віра художника відображені в радісному, життєствердному кольористичному ладі твору.

Київська ікона має невеликі розміри й вирішена за спрощеною схемою. Художник відмовляється від складної символічної мови й надає іконі жанрового характеру. Ввівши два горизонтальні пояси із зображенням мук оголених грішників у пеклі, він переносить акцент на нижню частину композиції.

Ікона „Страшний суд" другої половини XV ст. з Ванівки (НМЛ), побудована підкреслено симетрично, є середньою ланкою між двома описаними раніше. Деякі відмінності й відхилення в іконографічній схемі, наприклад, зображення у верхньому поясі посередині ангелів, що згортають небо, типові для українських ікон. Аналогічно вирішена ця деталь і в іконі Київського музею російського мистецтва, тоді як в іконах, схожих на новгородську морозовської збірки, її вміщують здебільшого в дуже зменшеному вигляді у правій частині композиції. Характерні також брак Ветхого деньми (згодом, у XVI ст., його зображали навіть у вигляді чистого кола з написом „**ВЕТХ ДЕНМ**"[20], виділення ангельських

[20] Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Іл. 65 („Страшний суд з Долини").

сил в окремий ряд по обидві руки Христа, тоді як у російських іконах вони звичайно групуються безпосередньо за сідалищами апостолів. У райському колі, крім Богоматері, сидять і праотці, наявний розсудливий розбійник з хрестом. У російських іконах вони винесені за межі кола. В українських іконах поряд з акцентованим мотивом змія фіґурує і традиційний для візантійського живопису мотив вогненної ріки у вигляді вузької червоної смуги, що піднімається з вогненного озера до стіп Христа, водночас обвиваючи коло землі й моря і хвилястою лінією охоплюючи групи народів.

Увага українського художника і його послідовників зосереджена головно на висловленні ідеї боротьби добра зі злом. Зокрема, особливо динамічні численні зображення чортів, що втілюють злі сили. Ця іконографічна схема розвинена в іконі перелому XV і XVI ст. з Мшанця. Вона набуває нового звучання завдяки багатству фантастичних мотивів, узятих з фольклору. У ванівській іконі кіноварні написи біля зображення поневірянь визначають найбільші гріхи, у мшанській — біля кожного поневіряння зображено чорного біса у різних і несподіваних позах, який тримає розгорнутий сувій з назвою гріха. Цікаві й зображення смерти, котра стоїть біля ніг праведного Лазаря, оточеного ангелами, які виймають його душу. Нижче від вогненної геєни — п'ять кіл пекельних мук: „вогонь невгасний", „зима неогрівна", „місце темне і смрадне", „черв невсипний" і „(плач) скрегіт зубів". Лівіше — пекельні муки грішників, підвішаених за ноги, руки і язик. Тут же зображена „корчмичка" — продавець браги, найперша винуватиця всіляких лих людства. У XVI ст. цей мотив в українських іконах Страшного суду стає одним з найулюбленіших і дістає широкий розвиток, перетворюючись на побутові сцени у „шинку" з персонажами в модному одязі, які п'ють, грають на різних музичних інструментах і танцюють парами[21]. Групи народів, що йдуть на суд, також подано в одязі, типовому для кожної національности в дану епоху. Ф. Буслаєв звернув увагу на відмінності в назвах народів, що йдуть на суд, в російських і українських творах на тему Страшного суду і висловив у зв'язку з цим припущення про те, що написи на українських іконах продовжують київську традицію[22]. Художників цікавлять такі, власне „соціальні" явища, як смерть багатія і вбогого, відправлення панів немилостивих до пекла (зазвичай у візку, який штовхає диявол). Наприкінці XVI ст. у центрі уваги одного з авторів „Страшного суду" опинилося зображення землі й моря зі світом тварин. Художник ікони 1587 р. з Кам'янки-Бузької надав

[21] Свєнціцька В. Основні етапи розвитку українського малярства XVI—XVIII ст. та відбиття явищ музичної культури в малярських творах // Українське музикознавство.— К., 1971.— Вип. 6.— С. 216—227.

[22] Цікавими є назви народів, зображених в українських іконах Страшного суду XV—XVI ст.: „Жидовє, Грєковє, Ляховє, Татарє, Ормянє, Мурини, Турці, Русь, Нѣмци, Угровє..." Ф. Буслаєв на підставі російських оригіналів XVII—XVIII ст. наводить такі назви народів: 1) Жиды, 2) Литва, 3) Арапы синие, 4) Индиане, 5) Измаилтяне, 6) Пьесьи Главы, 7) Турки, 8) Сарацины, 9) Немцы, 10) Ляхи, 11) Русь, які відносить до найдавнішої редакції, тоді як у Новгородському Софійському збірнику XVII ст. додано такі народи, з якими росіяни розпочинали відносини: Крымляне, Колмыки, Лопляна, Жмойденя, Кеделбашене... Див.: Буслаев Ф. И. О народах на Страшном суде. По одному лицевому сборнику XVII века, Новгородской Софийской Библиотеки // Буслаев Ф. И. Сочинения.— Санкт-Петербург, 1908.— Т. 1.— С. 368—369; його ж. Изображение Страшного суда по русским подлинникам // Там само.— 1910.— Т. 2.— С. 147—148.

цьому мотивові набагато більше місця, ніж це було передбачено каноном[23].

У ванівській і мшанській іконах виділено вертикальну смугу, особливо ту частину, в якій зображено поневіряння душі та зважування її добрих і грішних справ. Насичена фантастичними елементами мшанська ікона — розвинутіша редакція цього ізводу.

Аналогічно вирішено композицію ще трьох творів із зображенням Страшного суду, приблизно того ж часу: ікони зі с. Поляни в Національному музеї Кракова[24], в церкві с. Луков-Венеція (Словаччина)[25] та в музеї Свидника на Пряшівщині (Словаччина)[26]. В останній, найпізнішій, фольклорні мотиви подано в плані народного примітиву, що часом переходить у ґротеск. Розглянуті ікони є різними варіантами композиційної схеми, спільної у своїй основі для новгородських і західноукраїнських ікон.

Згодом, протягом XVI—XVII ст., композиція Страшного суду в українських іконах дещо змінюється, домінуючого значення набуває візантійсько-афонська редакція. Замість змія з'являється вогненна ріка, зображена від престолу Христа до роззявленої пащі звіра, розміщеного в правому нижньому куті ікони. Спочатку вона має вигляд вузької смуги, згодом розширюється і поглинає скинутих грішників. Зображення поневірянь з чортами й ангела, який несе душу праведника, розміщується по вертикалі уздовж лівого краю ікони. В російських іконах, наскільки це нам вдалося простежити, і надалі побутував варіант зі змієм. М. Покровський відносить зображення Страшного суду з вогненною рікою до давнішої редакції, типової для візантійських пам'яток і російської мініатюри, тоді як варіант зі змієм, який у Росії XVII—XVIII ст. витіснив мотив ріки, вважає пізнішим, посталим наприкінці XVI ст.[27]

Свої висновки автор будує головно на матеріалах монументального малярства Києва, Старої Ладоги, Новгорода і Владимира, а також мініатюр. Виявлені останньо пам'ятки станкового живопису XV—XVI ст. на тему Страшного суду дають підстави значно пересунути у глиб час появи варіанта зі змієм в російському живописі, який набув особливої популярности в новгородському іконописі, й констатувати факт його поширення також і в українському малярстві того часу.

Розкрита з-під запису XIX ст. композиція „Страшного суду" XII ст. у церкві Кирилівського монастиря у Києві може до певної міри висвітлити те, який саме тип зображення побутував у київському живописі з найдавніших часів: можливо, вже тоді варіант зі змієм входив в обіг на Русі.

У мініатюрі Київського Псалтиря Спиридонія (1397) композиційним стрижнем є вогненна ріка[28], яка трапляється і в творах московської шко-

---

[23] Свєнціцький І. Іконопись Галицької України...— С. VI, іл. 86; Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Іл. 98—99; Історія українського мистецтва.— Т. 2.— С. 269, іл. 186.

[24] Kłosińska J. Ikonen aus Polen.— N 5; її ж. Ikony.— S. 155, N 25.

[25] Skrobucha H. Ikonen aus der Tchechoslowakei.— Taf. 23; Frický A. Ikony z východného Slovenska.— Košice, 1971.— S. 9, il. 17, 19.

[26] Tkač Š. Ikony na Slovensku.— Bratislava, 1968.— Il. 35—42.

[27] Покровский Н. В. Страшный суд...— С. 368.

[28] Історія українського мистецтва.— Т. 2.— Іл. 223; Вздорнов Г. Исследование о Киевской Псалтири.— С. 138; Киевская Псалтирь 1397 года. Из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ОЛДП F 6).— Москва, 1978.— Илл. 180.

ли (ікона XV—XVI ст. в Успенському соборі Московського кремля)[29], і в Україні, на синайських іконах та в розписах афонських і молдавських (південнобуковинських) церков XVI і пізніших століть[30].

На українських іконах Страшного суду ізвод зі змієм, схожого з новгородським типом, трапляється у другій половині XV і на початку XVI ст., а також зрідка у творах другої половини XVI ст., причому переважно обидва мотиви — зі змієм і вогненною рікою — поєднано в одну композицію[31].

Ф. Буслаєв, виділяючи оригінальні мотиви в іконографії Страшного суду в мистецтві Київської Руси, появу і розвиток мотиву „повітряних поневірянь" пояснює впливом житія Василія Нового (помер 944 р.), яке написав його учень і послідовник Григорій Мніх[32]. Свідченням величезної популярности цього твору візантійської літератури в середньовічній Русі є велика кількість збережених рукописних списків різного часу, часто прикрашених мініатюрами. Зображення Страшного суду зі змієм і поневіряннями проникло також і в російський лубок XVIII—XIX ст.[33] Запровадження ж цього мотиву в іконографію Страшного суду пов'язане, на думку автора, з особою Авраамія Смоленського, видатного подвижника, оратора й художника XII—XIII ст.[34]

Так, у найзагальніших рисах, ми розглянули деякі моменти дотичности іконографії Страшного суду в українських і новгородських іконах. Для узагальнення слід зазначити: якщо російські художники прагнуть розкрити складну літературну тему, наповнюючи композицію символічними й алегоричними зображеннями, то українські вводять в ікони фантастичні й гумористичні деталі, які часом набувають домінуючого значення. Дослідження цих, здавалось би, малопомітних точок дотику українського і російського іконопису та виявлення нових фактів дасть змогу уточнити як зв'язки, так і своєрідні особливості художньої культури українського і російського народів.

1978 р.

З російської мови переклав Іван СВАРНИК

---

[29] Алпатов М. В. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона „Апокалипсис" Успенского собора Московского Кремля.— Москва, 1964.— Табл. XVIII.

[30] Sotivion G. et M. Les Icônes du Mont Sinai.— Athénes, 1956.— T. 1.— Il. 150, 156; Millet G. Monuments de l'Athos, t. I. Les peintures.— Paris, 1927.— Tabl. 49 (Louvre), Traperel 210; Podlacha W. Malowidła scienne w cerkwiach Bukowiny.— Lwów, 1912.— S. 25—26, 127—143, 159, 161, 181, 203, il. 9, 27, 28.

[31] Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Іл. 35 (ікона з с. Вовчого), 65 (з м. Долини).

[32] Буслаев Ф. И. Изображение Страшного суда...— С. 140 і далі.

[33] Ровинский Д. Русские народные картинки.— Санкт-Петербург, 1881.— № 1007.

[34] Буслаев Ф. И. Памятники древнерусской духовной письменности // Буслаев Ф. И. Сочинения.— Т. 2.— С. 114 і далі.

Vira SVIENTSITS'KA

SOME PARALLELS IN THE DEPICTIONS OF THE LAST JUDGEMENT IN WEST UKRAINIAN ICONS OF THE 15th AND 16th CENTURIES AND THOSE OF THE NOVGOROD ART SCHOOL

The article is the analysis of certain iconographic peculiarities of the icons of Western Ukraine (15—16th cc.) depicting the Last Judgement. These icons are compared to the several preserved Novgorod icons on the basis of development on the theme of the Last Judgement in the art of Eastern Christian tradition. Iconographical works are considered in the context of general development of painting in the late Middle Ages.

Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА

УКРАЇНСЬКЕ БАРОКО І ЛІТУРГІЙНЕ ШИТВО XVII—XVIII СТОЛІТЬ

XVII і XVIII століття — два яскраво окреслені етапи українського гаптування, що кардинально відрізняються один від одного в своїх кінцевих, вершинних здобутках. Якщо XVII ст. — це завершальний етап попереднього розвитку гаптарства, характерний зв'язком і продовженням „візантійських" традицій, які втримувалися у шитві, а подекуди і традицій ренесансних, що своєрідно переплавилися і знайшли оригінальне трактування та інтерпретацію східних і західних впливів, місцевого народного підґрунтя, то XVIII ст. — це доба кардинальної зміни всієї художньо-образної системи гаптування у відповідності з принципами „барокового світобачення", що панували в художній культурі України з другої половини XVII і до кінця XVIII ст. Це дві протилежні за своїми художньо-формальними та ідейними засадами епохи — Ренесанс і бароко, які Г. Вельфлін характеризував як дві визначальні форми „художнього бачення світу". Твори гаптування XVII ст. демонструють як високі досягнення, так і занепад, розклад цілої художньої системи. Доба кінця XVII — початку XVIII ст. дає можливість зафіксувати зародки нового стилю — бароко, його розквіт у гаптуванні й раптовий занепад наприкінці XVIII — на початку XIX ст. Водночас немає чіткої межі переходу одного стилю в інший, у декоративному мистецтві ця межа пливка й умовна. Поряд з видатними, етапними новаторськими роботами створювано і репродуковано давні зразки. Протягом усього XVIII ст. використовувалися як уже віджилі, але знову і знову повторювані художньо-іконографічні композиції, насамперед деісусні, старі технічні засоби, так і новаторські рішення, позначені яскравою творчою індивідуальністю.

Українське мистецтво кінця XVII — початку XVIII ст. розвивалося у складних взаємозв'язках і взаємодіях культур Заходу і Сходу з посиленою орієнтацією на досягнення західноєвропейського бароко. Українське декоративне мистецтво, маючи міцне фольклорне підґрунтя, певні, вироблені впродовж століть морально-етичні норми та сформовані ідеали краси, зберігаючи духовні античні, візантійські та давньоукраїнські традиції, оновлені ясністю та гармонією Ренесансу, не перенесло автоматично на місцевий ґрунт і не сприйняло механічно формальних художніх настанов нового стилю. Переплавлений з місцевими традиціями, він був тим каталізатором, що збуджував і виявляв прихильність народного мистецтва до підвищеної декоративности й образної насназкености. Цей стиль знайшов

самобутнє втілення в українському гаптарстві. Своєрідно трансформуючись, він перетворився у яскраво виражений національний стиль.

Новий художній ідеал „барокового світобачення" якнайкраще відповідав духу енерґії і життєствердження, що зумовив характер культури другої половини XVII—XVIII ст.

Шитво того часу розвивалося в нерозривній єдності із загальними змінами в образотворчому мистецтві. Ось чому соковитий, святково радісний живопис ікон Вознесенської церкви с. Березни, Преображенської церкви у Великих Сорочинцях, життєствердний стиль розписів Троїцької надбрамної церкви, портретний живопис XVIII ст., творчість Леонтія Тарасевича — це зразки одного і того ж стилю в якнайширшому плані великих художньо-культурних явищ.

Стиль бароко, що запанував в Україні, прийшов до нас із значним — у порівнянні з мистецькими явищами Західної Європи — запізненням. Саме цим пояснюється нерівномірне у часі його виявлення в різних видах мистецтва як на Правобережжі, так і на Лівобережжі. Національно-визвольна боротьба 1648—1654 рр. привела до трагічного перерозподілу території України. Картина суспільно-політичного і культурного життя країни дуже ускладнилася. Західноукраїнські землі, Правобережжя залишилися у складі Польщі. Лівобережній Україні на незначний час надано право політичного самоврядування, що, проте, було не чим іншим, як ілюзією самостійности.

Новоутворена держава, зберігаючи живий, глибокий зв'язок з традиційною культурою, тяжіла до здобутків європейського мистецтва. У середовищі козацько-старшинської верхівки, що прийшла до влади, відбувалися активні, енерґійні процеси соціально-економічної, класової диференціації. Декоративне мистецтво, передусім гаптування, що тісно пов'язане з побутом, смаками замовників, чутливо реаґувало на найтонші соціально-культурні зрушення у суспільстві. Саме на цьому виді мистецтва чи не найповніше позначилися новочасні смаки. У шитві це виявилося в посиленні ошатности та урочистости виробів, пишности їх оздоблення. Козацька старшина всіляко намагалася відособитися, підкреслити свій добробут, а все ж не втрачала живого зв'язку з традиціями і побутом українського народу. Вона пропаґувала, хоч і несвідомо, народні смаки й уподобання. Стиль, що на початку століття ще має риси національної самобутности, слушно означили як „козацький ренесанс". Ідеться про період в історії української культури, коли збіглись в одній точці смаки всіх верств населення, коли твори мистецтва виражали національні поривання і прагнення всього українського суспільства.

Вже на переломі століть бачимо в українському гаптуванні перші подихи бароко. Декоративному мистецтву шитва було дано інтенсивний, енерґійний поштовх, завдяки якому у XVIII ст. почався процес його невпинного саморозвитку. Цей процес логічно привів до опанування барокової стилістики. Відбулася кардинальна зміна художньо-образної моделі на структурно-типологічному рівні. Перехід на нові образно-стилістичні засади виявлявся у ставленні до орнаментальних форм, їх трактуванні, у посиленні символіки, появі нових технічних засобів виконання, у широкому використанні кольору, світлотіньових ефектів золотного гаптування. Головною ж ознакою гаптування початку XVIII ст. стає формотворча роль орнаменту в загальній структурі художнього образу, його органічна єд-

ність з сюжетною частиною. Власне рослинний орнамент, що демонструє невимушену свободу малюнку, соковитість форм, їх енерґійний пружний рух, став основою, тим емоційно піднесеним середовищем, у якому формувалися і з яким були суголосні сюжетні зображення. На численних тогочасних шитих єпитрахилях, фелонах увага сконцентрована на декоративній виразності, що її несе рослинний орнамент. Серед гілок, наче квіти і пуп'янки, з'являються зображення святих, у вигинах стебла, в його перетинанні утворюються картуші, в які закомпоновано біблійні сюжети, або постаті пророків, святих, апостолів. Підвищена декоративізація — характерна прикмета всієї художньої культури того часу, і стиль бароко, як відкрита система образного мислення, не міг цього не відобразити. Проникнення барокової орнаментики в художню структуру релігійного сюжету вело, власне, до вторгнення в закриту іконографічну систему фольклорних образів і тем, а відтак — і народних ідеалів. Релігійний живопис, як і залежне від нього сюжетне гаптування, було виразником релігійної свідомости і розвивалося у відповідності з тими змінами і зрушеннями, що характеризували розвиток духовности суспільства. Рослинна орнаментика, що дуже активно формує художній образ твору, з одного боку, сприяє підвищенню декоративности, ошатности, а з другого — „приземленню" високих абстрактно-символічних понять і сюжетів, надає їм форм життєвого вираження. Звідси виходить посилення у гаптуванні XVIII ст. уваги до конкретно-побутових подробиць, деталей інтер'єру, реального життєвого оточення, ототожнення давніх сюжетів і образів з сучасністю. В кінцевому підсумку це вело до переосмислення поняття простору і часу, а відтак — і до переходу від площинної організації сюжету до барокового просторового середовища.

Новий естетичний ідеал викликав до життя зміну як художніх композиційних рішень, так і технічних засобів шитва. На початку XVIII ст. ще практиковано техніку „за лічбою" — її застосовували переважно для оздоблення деісусних композицій на фелонах (фелони 1702, 1707, 1718 рр.) та єпитрахилях. Як „суто вишивальна", вона використовувалася для урізноманітнення поверхні шитва різними геометричними фіґурами „закріпок", що створювало багату гру світлотіні на площинних поверхнях зображень, орнаменту. Але ця давня техніка була вже не в змозі виконати ті художньо-естетичні настанови, які перед гаптарством висувало життя. На початку XVIII ст. техніка „за лічбою" спрощується: складні комбінації ромба замінюють прості мотиви зигзага, скісної лінії, сітки. З'являється нова техніка „по карті", яка спочатку співіснує з технікою „за лічбою", а потім поступово витісняє її. Нова техніка ще деякою мірою наслідувала стару. Виявляється це в тому, що „карта" була в один шар картону. Поверхню вкрито спрощеними розводами прикріпного стібка, що не потрібний у картовому шитві й вимагає від гаптарки додаткового „наколювання". Спочатку техніка „за картою" відрізнялася від попередньої лише більшими розмірами і спрощеністю розводів. У техніці „за картою" металеві нитки накладені на підстелення з картону і закріплені через отвори по контуру. Стібки шовкового закріплення не творять на поверхні узорів, тому нитки сухозлітки підкреслюють металевий блиск золота і срібла. Дедалі виразнішим було прагнення підкреслити їх коштовність. У XVIII ст. рослинні орнаменти набувають підвищеної рельєфности, монументальности, в їх художньо-образному трактуванні простежується подібність до

різьбленого і скульптурного декору архітектурних споруд, зокрема собору Мгарського монастиря, дзвіниці Софії Київської, брами Заборовського, різьбленого іконостасу з Великих Сорочинець та ін.

Характерною ознакою XVII ст. було використання позапросторових, абстрактно-символічних сакральних сюжетів, що відображали високі морально-етичні настанови церкви. З кінця XVII ст. основою художнього висловлення стає Біблія, причому особливе зацікавлення викликають теми, що мають певну оповідальність, у яких відтінок „світськости" сюжету розгортається в конкретно-побутовому середовищі. Саме такі теми, як „Введення до храму", „Різдво Марії", що з'являються у гаптуванні на зламі століть, давали можливість розкрити зацікавлення майстрині сучасною їй дійсністю, відображати через сюжети Біблії реалії життя, красу світу, людських почуттів, уможливлювали відхід від застосування умовного принципу різномасштабности, зображення дії і в кількох горизонтальних площинах так званого контитуаційного стилю і перехід до зображення і вирішення сюжету як реалістичної побутової сцени. Це виявилося у перенесенні біблійних історій в ситуацію тогочасного життя, конкретизації інтер'єру, предметів побуту, а також одягу персонажів як типово українських строїв.

Пелена 1682 р. „Різдво Марії" — робота, яка започаткувала в гаптарстві барокову стилістику*. Безперечно, в її основу було покладено попередньо намальований „прорис". Пелена виявляє широку мистецьку ерудицію художника, що опирався на голландське та італійське мистецтво, водночас піддавши відомий сюжет ґрунтовній творчій переробці. Його конкретизовано як суто побутову сцену з українського життя. Вся вона пройнята цілком зрозумілими людськими почуттями сімейного затишку, радости й щастя. Сцену вирішено як інтер'єр міського будинку. Художник, а слідом за ним і гаптарка детально змальовують ліжко з трьома подушками, балдахином, на якому лежить Анна, спостерігаючи за підготовкою купелі для новонародженої Марії. На першому плані — дві служниці. Молодша, чорноволоса, з непокритою головою, в корсетці, сорочці з широкими рукавами, довгій сукні, з червоним намистом. Вона наливає воду у цебро, що стоїть на ослінчику. Біля неї літня жінка, запнута у намітку, дає поради, тримаючи на руках немовля. На другому плані молода жінка ставить на стіл подарунок породілі. За колоною поясне зображення Якима.

Пелена „Різдво Марії" — перша робота в гаптуванні, у якій митець намагається відійти від площинности і композиційно об'єднує всіх п'ятьох дійових осіб за формою кола. Це не лише формально-конструктивний спосіб побудови всієї сцени. Таким чином підкреслено духовну єдність персонажів. Принцип кола підсилено і круглою формою „зірки", в яку так вдало закомпоновано всю сцену. Майстер був обізнаний з пластикою фіґури і передачею природних рухів та жестів, добре розумів їх виражальну глибину і змістовність. Уся сцена сповнена ліричности, теплоти почуттів. Переконливо відтворено побутові реалії. Водночас ця робота компромісна у своїх мистецьких здобутках і є прикладом подолання уявлення про

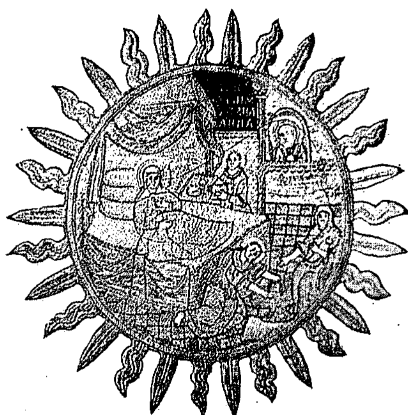
* Пелена походить з Києво-Вознесенського монастиря і належить до робіт ігумені Марії Магдалини Мазепиної. Зберігає напис: „стараниєм иєромонаха Иннокєнтиѧ мєстоблюститєлѧ пєщєр прєподобного Феодосиѧ коштом и молитв".

двовимірну середньовічну іконну площинність, прикладом переходу до тривимірного барокового зображення. Власне, вона — зразок переходу від ікони до картини. Гаптарка ще не до кінця усвідомила мистецькі засади художникового „прорису“. Вона точно і сумлінно перенесла загальний малюнок сцени, але припустилася низки помилок. Перш за все, у відтворенні столу, за яким сидить Яким, та шахової підлоги в кімнаті. Гаптарка не відтворює її перспективного скорочення і тим самим не посилює глибини простору помешкання, навпаки, робить третій план площинним і вертикальним. Тому Якима зображено не в глибині кімнати, за ліжком Анни, а над нею. Здається, що він споглядає на сцену згори, з вікна. Саме відстороненість Якима, площинність заднього плану і навіює враження, що гаптарка не подолала ще принципу розміщення предметів „один над одним“.

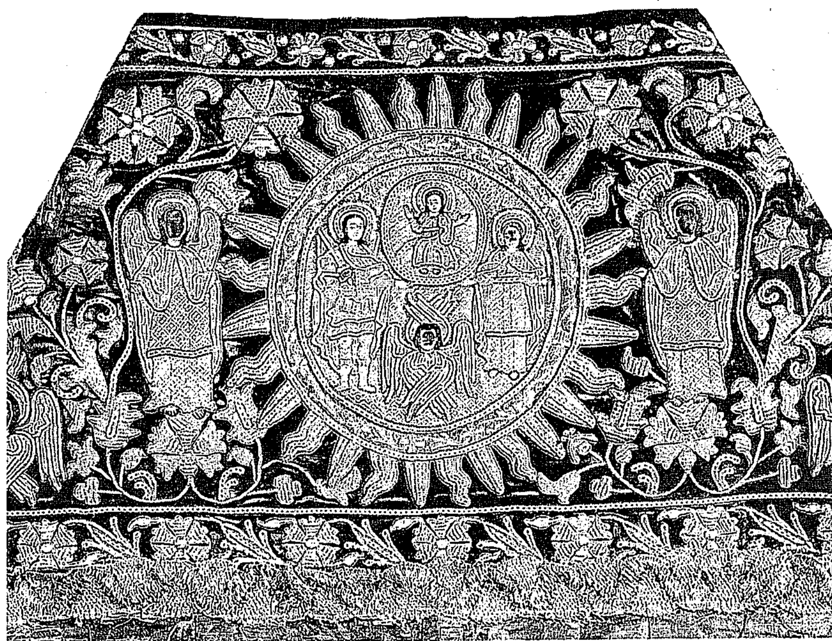
Суперечливість художнього методу виявляється також у впровадженні нового за змістом і стильовою спрямованістю сюжету в традиційну, чітко оформлену і законсервовану форму воздуха: в центрі „звізда“ з основним зображенням, у кутах — чотири євангелісти, по боках зображення Антонія і Феодосія Печерських як знак київської школи гаптарства. Незмінними залишились і технічні засоби шитва „за лічбою“, якими гаптарка вирішує нові мистецькі завдання. Віртуозний, графічно виразний малюнок всієї сцени, що виказує високопрофесійну руку художника, надає жвавости і переконливости всім присутнім.

Нове слово в українському гаптарстві 20-х років XVIII ст. належить чернігівському осередку, і зокрема П'ятницькому жіночому монастирю.

У гаптарських роботах Чернігівщини було започатковано принцип барокової стилістики, особливість якого полягає в тому, що орнамент стає основним елементом формотворення, який організовує всю композицію. Це вже не поєднання окремих елементів в одне ціле, це звивиста гілка, власне, єдине дерево, що своїм невпинним рухом об'єднує, розвиває і продовжує життя. Сюжет „дерева Єссея“ стає улюбленим у творчості чернігівських майстринь. Саме у П'ятницькому жіночому монастирі за невеликий проміжок часу створено низку пам'яток, які були наче вибухом творчої енергії й започаткували нову добу українського гаптарства з яскраво вираженими національними рисами. Цей новаторський підхід виявився на всіх рівнях створення художнього образу — як у появі нових технічних засобів шитва, впровадженні олійного живопису для малювання рук, облич, що було революційним кроком, так і в розвитку художньо-композиційних засобів, іконографії. Чернігівському гаптарському осередку притаманна глибока спорідненість з тогочасною ґравюрою, виразно простежуються аналогії з іконографічним матеріалом. Його роботи виділяє підкреслена рафінованість і чистота стилю, вишуканість лінії всього малюнку, його вигнутість і заокругленість. Поряд з підкресленою динамікою і внутрішньою енерґією, що наповнює всі композиції, типовим у чернігівських гаптах є симетрично-декоративне розміщення частин рисунка на площині, що створює відчуття гармонічної єдности і врівноважености. Виділяє і об'єднує ці роботи яскраво виражена індивідуальність, підкреслено самобутня і ориґінальна мистецька манера творення художнього образу, що відтоді стає визначальним для всього гаптарства доби бароко. Адже формування барокової ментальности українців було чітко зорієнтоване на виявлення неповторности творчого почерку художника, який вважав обов'язком зберігати вірність художнім традиціям рідного

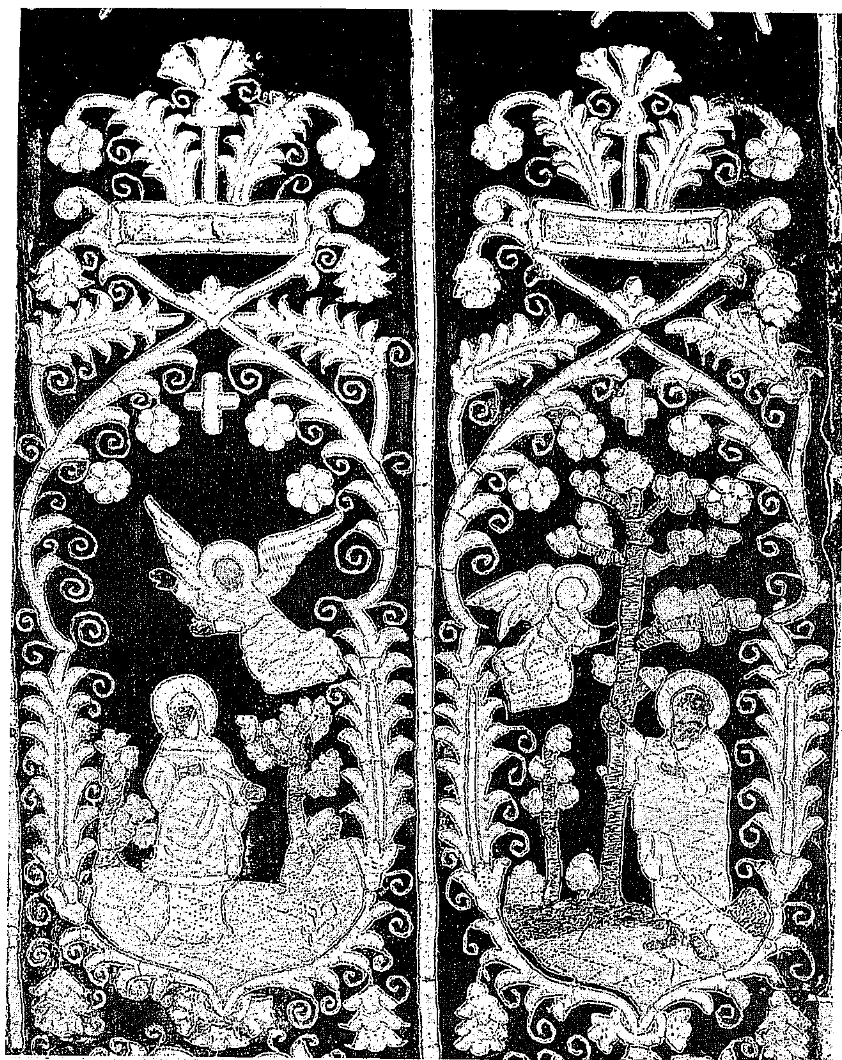


Пелена „Різдво Богородиці“. 1682 р. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „у прикріп“, обличчя шиті „по контуру“ на саєті.* Майстерні Києво-Вознесенського монастиря. Києво-Печерська лавра



Фелон „Собор архангела Михаїла“. XVIII ст. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „у прикріп“, „шов“ по мотузці, обличчя шиті „по контуру“ на саєті.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра

Єпитрахиль. Фраґмент. Початок XVIII ст. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою“, обличчя мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра



Фелон „Зішестя Святого Духа“. 1726 р. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою“, обличчя мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра

Опліччя фелона „Вінчання Богоматері“. 1764 р. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою“, обличчя й фіґури мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра

народу. Саме ця програмність бароко покликала до життя велику кількість національних та індивідуальних мистецьких шкіл, єдиних за характером втілення у них морально-етичних та філософських поглядів. Критерієм барокового світобачення є ментальність її творців, їх ставлення до мистецтва.

До кола пам'яток чернігівського осередку, що позначені єдністю стилю, яскравою національною самобутністю, входить єпитрахиль 1713 р. (Чернігівський історичний музей, далі — ЧІМ, № 1379), єпитрахиль 1714 р. та парний до неї фелон з Думницького монастиря (ЧІМ, № 1353, 1262)[1]; єпитрахиль 1714 р. з Покровської церкви м. Березного (ЧІМ, № 1382). До цієї групи пам'яток слід віднести також фелон 1713 р. з Благовіщенської церкви м. Березного та опліччя фелона, що їх фото зберігається в архіві С. Таранушенка[2]. У колекції Чернігівського історичного музею зберігається воздух „Покладення до труни" (ЧІМ, № 1796). Уважний стилістичний аналіз доводить, що виконано його за зразком антимінса освяченого чернігівським архимандритом Йоаном Максимовичем та за малюнком І. Щирського. Воздух має центральну частину зі сценою „Покладення до труни", чотирма євангелістами по кутах та двома декоративними рамками, що несуть різне змістове навантаження. Перша — символічне, друга — орнаментально-декоративне. Воздух з малинового атласу, на тлі якого яскраво вирізняється гаптована композиція. Вся сцена побудована за принципом рівноваги і симетрії. Обабіч розпростертого, мертвого Христа — схилені постаті Йосифа та Никодима. Їхні руки життєво конкретні, вони намагаються підняти за пелену тіло. Їм вторують янголи з рипідами, що тримають напоготові плащаницю. Вертикальним зоровим центром всієї сцени є хрест із деталізованими зображеннями нагая, копія та губки, гвіздків, якими було прибите тіло Христа. Біля підніжжя хреста — сцена, сповнена трагедійности й глибокої жалоби. Кульмінаційним є зображення фіґури Богоматері, що у відчаї стиснула руки, та Івана Богослова, який, обіймаючи її, втішає. Життєво переконлива постать схиленої у смутку Марії Магдалини. Всі присутні пройняті єдиним почуттям, яке диференційовано виявлено у жестах рук, нахилах голів, поворотах фіґур. В антимінсі 1696 р. І. Щирський уперше ввів півфіґури євангелістів у загальну композицію сцени. Вони вміщені у барокові картуші з характерним янголом угорі. Їхні спокійні пози, зосереджені обличчя виявляють повне відсторонення від того, що відбувається. Адже вони — не свідки події, а ті, що згодом опишуть її у своїх Євангеліях.

Шитий воздух з Чернігівщини — цікавий приклад відтворення графічного твору специфічними засобами вишивального мистецтва. Гаптарка повністю перекладає на мову вишивки малюнок антимінса — до найдрібніших деталей. Услід за оригіналом вона зображає німбованими лише двох — Богоматір та Івана Богослова, намагається передати всі атрибути страстей, що зображені у рамці навколо сцени і які в антимінсі утворюють орнаментальну композицію, сповнену символічного змісту. Це видовжені

[1] У каталозі музею фелон неслушно атрибутований 1758 р. (див.: Гафти XVII—XIX ст.— Чернігів, 1991.— С. 5). Художньо-стилістична єдність з пам'ятками 1713—1714 рр. виявляє їх повну подібність.

[2] Зберігається у Національній бібліотеці ім. В. І. Вернадського НАН України (далі — НБ НАН України). Ін-т рукописів, ф. 278 (Архів С. Таранушенка), спр. 651, 957.

картуші, в яких виґравірувано копіє та драбину, потир, губку з копієм, рукавиці, гаманець з грішми й інші атрибути страстей. Всі ці предмети, реалістично зображені в антимінсі, гаптарка намагається імітувати, що виходить у неї дуже безпорадно. Повної свободи і невимушености вона досягає лише у передачі рослинного орнаменту другої рамки. Малюнок гілок графічно віртуозний, стебла сповнені свободи, легкости. Вони мають пружні завитки, що закінчуються квітками з пелюстками та листям. Об'ємно-пластичне моделювання фіґур, їх складні ракурси, світлотіньову розробку бганок одягу, контрасти світлої частини поверхні й заштрихованої у тінях гаптарка намагається передати засобами шитва. Всю поверхню вона заповнює різними площинами геометричного орнаменту і цим її урізноманітнює. Прагнучи передати відчуття об'єму, вона, проте, не може вийти за рамки площинно-декоративного мислення. Ця робота виявляє той етап у шитві, коли ще не були вироблені його специфічні образотворчі засоби, притаманні добі бароко. Лише намальоване тіло Христа, обличчя персонажів передають глибину психологічного задуму. Переливи золота, срібла, складні геометричні розробки поверхні створюють враження багатої гри кольору, блиску або ж мерехтіння металевих ниток. Все це посилює декоративність роботи. Аналіз живопису облич, подібність їх типажу до зображень на антимінсі наводять на думку про те, що не лише малюнок ліг в основу шитого воздуха. Сам І. Щирський міг брати участь у живописному вирішенні. Адже він був не лише талановитий ґравер, а й здібний маляр, про що довідуємося з грамоти Варлаама Ясинського 1701 р., в якій висловлено подяку І. Щирському за поновлення образу Любецької Богоматері[3]. Можливо, що і цей шитий воздух було створено за безпосередньої участи І. Щирського для Любецького Антонієвого монастиря: у ньому він перебував з 90-х років XVII ст., його розбудовував і ним опікувався, зрештою, у ньому був похований 1714 р. Виконано воздух у Чернігівському П'ятницькому монастирі. Як уже йшлося раніше, у цій роботі відчувається певна залежність гаптарки від ориґіналу, який вона імітує і з механічною точністю переносить у шитво. Виникає певний конфлікт між живописним вирішенням облич усіх присутніх, об'ємно-пластичним моделюванням тіла мертвого Христа і площинно-декоративною розробкою гаптованих постатей. Тому в пізніших пам'ятках гаптування І. Щирський спеціально розробляє композицію відповідно до форми виробу, враховує і виявляє особливості та специфіку гаптарства як окремого, самостійного виду.

І. Щирський по-новаторському підходив до розв'язання художньо-стилістичних завдань, що їх ставило мистецтво бароко перед гаптарством. Замість саєту, на якому шовком вишивали риси обличчя, він сміливо вводить олійний живопис. Цей новий художній прийом у шитві дає можливість передати психологічний стан персонажів, їхні думки і почуття. Площинність, умовність пропорцій людської фіґури, застиглість і трафаретність поз змінює природність жестів. Для шитва XVII ст. характерним було делікатне, тактовне використання золота і срібла, певна їх рівновага, бажання урізноманітити площини геометричними швами. У творах чернігівського кола впадає в око бажання підкреслити коштов-

[3] Филарет (Гумилевский). Историко-статистическое описание Черниговской епархии.— Чернигов, 1873.— Кн. 4.— С. 130—131.

ність золотних ниток, гаптовані поверхні орнаментів перетворюються на опуклі площини, що виграють блиском металу, а фігури, прорізані глибокими складками, набувають динаміки. Єпитрахиль 1713 р. (ЧІМ, № 1379) — видатна пам'ятка бароко. Орнамент заповнює всю єпитрахиль, майже не залишаючи вільного місця. Але, попри таку, здавалося б, перевантаженість, малюнок загалом зберігає легкість і ясність побудови, виявляючи розкішність і багатство соковитих орнаментальних форм, що виблискують золотом і сріблом у поєднанні з блакитним, зеленим, вохристим шовком. Колірні акценти надають єпитрахилі особливої вишуканости. У гаптуванні застосовано вже типову для початку XVIII ст. техніку „по карті". Але, на відміну від попередніх єпитрахилей, у яких м'яке підстелення просто виділялося рельєфом зображення, наслідуючи різьблення, у цій роботі моделювання поз, бганок одягу органічне і вільне, постатям і орнаменту цілком свідомо надано невимушеного, природного руху і динаміки.

Особливістю орнаменту цієї єпитрахилі є велика кількість графічно-вирішених завитків-вусиків, які своїми тонко промальованими лініями створюють певний контраст з пластичними, поданими з розрізаними навпіл пуп'янками чотирипелюстковими квітами з гострими виступами пелюсток. Кожний елемент орнаменту наче розчленовано на окремі площини з детальною внутрішньою розробкою, що створює враження додаткової світотіньової гри золота і срібла. З-поміж відомих єпитрахилей з „Деревом Єссея", виконаних за одним художнім шаблоном, ця пам'ятка вирізняється сміливим, оригінальним мистецьким вирішенням, засвідчує високу професійну майстерність гаптарки і рисувальника. Малюнок відзначає тонке декоративне відчуття орнаменту, засобів побудови і водночас підкреслена графічність лінії, чітке окреслення кожної деталі, кожного орнаментального мотиву. Композиція єпитрахилі побудована за професійними ознаками графічного мистецтва і виказує руку досвідченого художника.

Єпитрахиль 1713 р. привертає увагу не лише високомистецьким вирішенням художнього образу, а й незвичністю композиції, впровадженням до традиційного сюжету „Дерево Єссея" чотирьох євангелістів та Івана Золотоустого обабіч зображення у сяйві Марії з Христом. Введення великої кількости персонажів (традиційних і нетрадиційних для цього сюжету) — своєрідний натяк, спосіб вшанування тих, хто сприяв І. Щирському в розбудові монастиря. Адже йому допомагали київський митрополит Варлаам Ясинський, чернігівський ієрарх Лазар Баранович та його наступники Феодосій Углицький, Йоан Максимович, гетьман Іван Мазепа та ін.

Те, як художник сміливо і неординарно підходить до розв'язання, здавалось би, закінченого у своїй композиції та іконографії сюжету „Дерево Єссея", свідчить про його небуденний талант і новаторство. Саме мистецтво бароко ставить перед митцями проблеми посилення індивідуальних пошуків. У центрі єпитрахилі 1713 р. вміщено у сяйві образ Любецької Богоматері, який своїми розмірами перевищує решту зображень. Вміщення такого масштабного образу вгорі єпитрахилі (у найбільш оглядовій її частині, на грудях священика) свідчить про те, що саме заради нього й було створено цю частину облачення. До цієї єпитрахилі І. Щирський створив також фелон, фото і опис якого зберігається в архіві С. Та-

ранушенка[4]. Абсолютна тотожність художньо-стилістичних особливостей, введення до деісусної композиції великої кількости погрудних зображень, що, як і в єпитрахилі 1713 р., виростають з гілок дерева (серед зображень — Ілля, Давид, Захарія, Даниїл, Агафія, Улита, Варвара та ін.), доводять, що її виготовлено як елемент ансамблю. Весь малюнок єпитрахилі побудовано як енергійний, пружний рух угору двох гілок виноградної лози, у майже півциркульних закрутах якої на гілках уміщено поясні зображення. Той же принцип вільного орнаментального об'єднання всіх зображень в системі рослинної гілки покладено в оздоблення фелона 1713 р. з Благовіщенської церкви Березного та фелона з деісусною композицією, фото яких подає С. Таранушенко, — з тією лише різницею, що вертикальний рух гілки змінено на горизонтальний, у відповідності з видовженою формою опліччя фелона.

Автор уважає, що єпитрахиль 1714 р. з Думницького монастиря та єпитрахиль з Покровської церкви Березного (ЧІМ, № 1353, 1352) також належать І. Щирському. Малюнок виконано як дві гілки, що перехрещуються, утворюючи овали, в яких уміщено зображення. Напис: „Лєонтієм Уласенко року 1714 мцсяца листопада дня 5 ця єпитрахиль створилась", — є дарчим вкладом. На єпитрахилі 1714 р. з Думницького монастиря в центрі вміщено образ Любецької Богоматері, тотожний зображенню на єпитрахилі 1713 р. До того ж написи стебловим швом літер і дат внизу вказують на руку однієї гаптарки. Думницький монастир, один з найдавніших на Чернігівщині, був за 35 верст від Чернігова, а Березна — за 5 верст і входила у володіння П'ятницького жіночого монастиря[5]. 1650 р. його відбудував Богдан Хмельницький, опікувався ним також гетьман Мазепа, тут мали коштовні вклади гетьманша Скоропадська, родини Лизогубів, Полуботків[6]. Це був центр гаптарства, черниці, що походили із заможних старшинських родин, „в рукодєлии в потрєбном получая сєбє снабжєниє єдиную с тою признают пользу"[7]. Від 1712 р. протягом сорока літ ігуменею цього монастиря була Фотинія — сестра чернігівського архимандрита Йоана Максимовича.

Аналіз робіт авторства ігумені Фотинії, і перш за все поручі з с. Хоромного (ЧІМ, № 1461), аналогії із зазначеними пам'ятками, художньо-стилістична подібність орнаментальних мотивів, засобів шитва, мальованих облич, яскраво індивідуальна манера у побудові орнаменту і вирішенні композиції кожної роботи за спеціальним проектом — все дає підстави вважати, що їх вигаптувано саме в Чернігівському П'ятницькому монастирі[8].

Ігуменя Фотинія з особливою повагою ставилася до святині чернігівської землі — Любецької ікони Божої Матері. Саме до неї 1728 р. вона вкладає воздух: „року 1728 дня ... господня Фотьния Максимовичєвна игумєня монастыря святого Пятницкого Чєрниговского дала сєи дар до монас-

---

[4] Зберігається у НБ НАН України. Ін-т рукописів, ф. 278 (Архів С. Таранушенка), спр. 957.

[5] Филарет. (Гумилевский). Историко-статистическое описание...— С. 114.

[6] Там само.— С. 117—126.

[7] Державний архів Чернігівської області (далі — ДАЧО), ф. 679, оп. 1, спр. 1556, арк. 5.

[8] До кола пам'яток 20-х рр. XVIII ст. з П'ятницького монастиря слід віднести єпитрахилі (ЧІМ, № 1352, 1356).

тырѧ Любєцкого за отпущєниє грєхов“ (ЧІМ, № 1822). По сорока роках ігуменства Фотинія просить перевести її з Чернігова до Києва, де після переїзду 1754 р. вмирає. Можливо, зі собою вона перевозить прориси з П'ятницького монастиря. Лише цим можна пояснити сплеск „графічної“ тенденції, яка так яскраво виявилася у творах чернігівського осередку в 1713—1714 рр. і відродилася у пам'ятках середини XVIII ст. — фелоні 1753 р. „Життєдайне джерело“ („дар гєнєральши Параскєви Ивановны Глєбовои“, яка потім стане черницею Флорівського монастиря як Піора і внесе ще ряд вкладів, у тому числі й фелон „Пієта“ (Києво-Печерська лавра, далі — КПЛ, № 246, 47). Ці дві пам'ятки абсолютно подібні до чернігівських у вирішенні орнаментальних мотивів з гострокінцевими пуп'янками, „вусиками“ (таке саме розуміння завдань орнаменту як об'єднавчого і формотворчого елементу). У „Пієті“ використано однакові з фелоном 1714 р. з Думницького монастиря образи архангелів, які стоять на повен зріст із знаряддями мучеництва. Прориси для гаптування зберігалися тривалий час, уже знайдені раніше і намальовані композиції повторювано десятиліттями.

Києво-Вознесенський жіночий монастир був оплотом давніх традицій гаптування, які тут асоціювалися з непохитністю православної віри, пов'язувалися з прагненням до чистоти церковних догм. У той же час саме тут на межі XVII та XVIII ст. відбуваються зрушення в художньо-образній системі шитва, у якому з'являються національно-самобутні риси. Після трагедії 1708 р., скасування Вознесенського монастиря і переведення черниць до Флорівського київський осередок на деякий час втратив своє значення. Новим яскравим словом стали роботи Чернігівського П'ятницького монастиря, в якому у перші два десятиліття XVIII ст. стиль бароко заявив про себе дуже переконливо.

У середині 20-х років XVIII ст. формувати мистецькі смаки починає Києво-Флорівський жіночий монастир. Саме він продовжує розбудову мистецтва нових форм, що владно йшло по шляху утвердження бароко в його зрілому, розвинутому варіанті. Роботи цього центру гаптарства від 20—30-х років і впродовж усього XVIII ст. виказують нове розуміння художньо-стилістичних засобів шитва та композиційної побудови, нову інтерпретацію образів, а головне, нові художні орієнтири — на досягнення західноєвропейського мистецтва.

У 1726 році Катерина І дарує Успенському собору Києво-Печерської лаври фелони „Тайна вечеря“, „Зішестя Святого Духа“ та „Омовіння ніг“. Художньо-стилістичні особливості цих робіт тотожні й вказують на один центр їх виготовлення — Флорівський монастир та на одну руку художника і гаптувальниці, що виконували для монастиря таку відповідальну роботу. Ці пам'ятки започатковують еру нового стилю в українському гаптуванні. Вони свідомо орієнтовані на західноєвропейське барокове мистецтво, поєднання й органічний сплав його з високою самобутньою традицією православної культури. Ідеї естетики бароко, трансформовані на місцевому ґрунті, набули своєрідного, оригінального і в основі своїй суто національного стилю. Він живився з джерел народного мистецтва — з його підвищеною декоративністю кольору, потягом до динамічної композиції в поєднанні з радісно-оптимістичним буянням орнаменту.

У гаптуванні XVII ст. обмеженість і специфічність художньо-образних засобів шитва, насамперед умовність і трафаретність шитих облич, не

давали можливости відтворити всю глибину психологічної драми, яку символізувала „Тайна вечеря“. Адже це один з найскладніших сюжетів у донесенні символічного змісту євхаристичного таїнства. Це прелюдія трагічної смерти Христа, з якої починається весь „страсний“ цикл.

Фелон 1726 р. гаптували, — безперечно, за спеціально розробленим ескізом — найкращі майстрині. Про це свідчить досконала композиція, те, як органічно і природно вписана вона в площину опліччя. Цей рисунок правив за зразок, але копії не додали до нього нічого оригінального, мало того, спростили його.

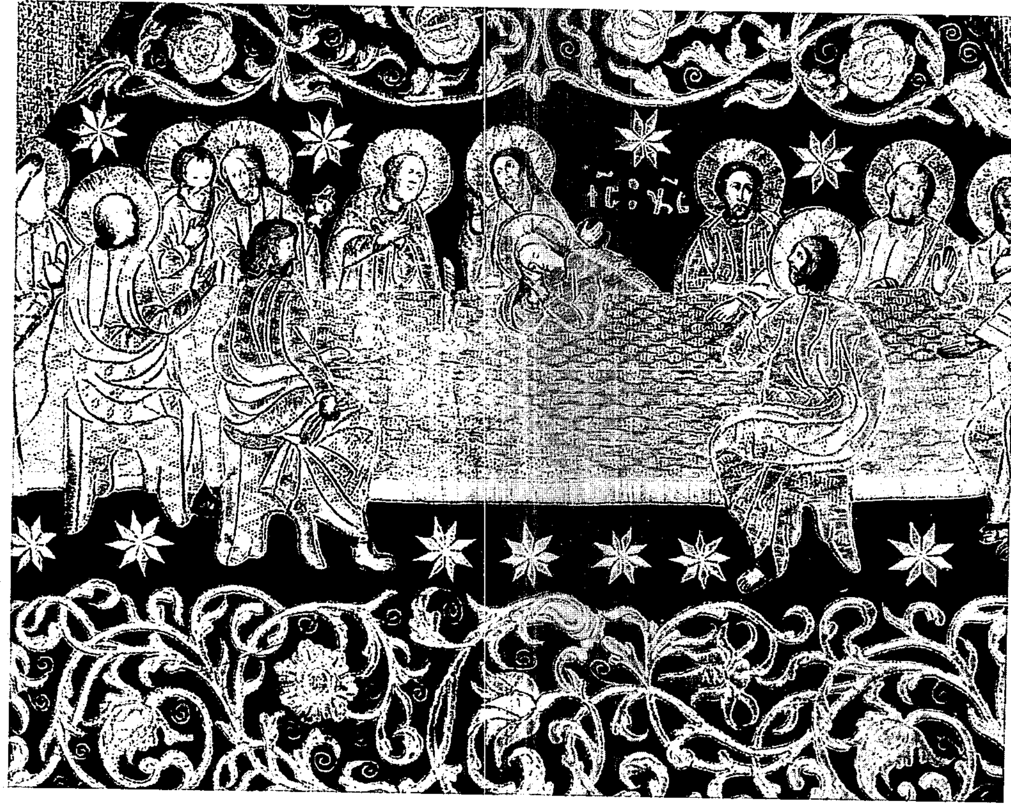
У фелоні 1726 р. сцена „Тайної вечері“ пройнята єдиним настроєм — апостоли вражені несподіваною звісткою, почутою від свого Вчителя. Їх пози сповнені жвавого руху, енергійні жести промовляють про їхні почуття. Вся сцена закомпонована в умовно позначеному приміщенні — згори спускається драпірована завіса, на першому плані — плиткова підлога із перспективним скороченням. Всі постаті гаптовано на високому картонному підстеленні, з глибоким світлотіньовим моделюванням складок одягу. Кожна деталь опрацьована дуже ретельно, без умовности й спрощення. Численні предмети на столі: виделки, ножі, потир, свічник, хлібини — вражають реалістичною достовірністю.

Щоб передати драматизм усієї сцени, гаптувальниця вибирає максимально експресивну форму. Віртуозно оброблена поверхня іноді скидається на сніцарську обробку металу. Плащі, гіматії персонажів ламаються по гострій лінії на окремі площини. Це посилює емоційну гостроту і декоративну виразність. Постать кожного апостола сповнена динамізму і з належною повнотою розкриває драматизм сцени. Саме у цій пам'ятці вповні втілено „барокове“ світобачення, що проявилося у чітко продуманій системі розподілу світла і тіні, підкреслених блискучою поверхнею золота і срібла, а також їх контрастним зіставленням.

У зображеннях апостолів виразно окреслено індивідуально-психологічний стан, і це змушувало гаптувальницю шукати засоби для адекватної передачі їхніх постатей, жестів, настрою. Вся гама людських переживань — від здивування, гніву, обурення до тихого страждання, горя, наростаючи з лівого і правого боку групи апостолів, зосереджена на центральній фіґурі Христа. Його постать — концентрований образ страждання.

У XVIII ст. шитво стає синтетичним мистецтвом, у якому поруч працюють гаптарка та іконописець. Саме тоді з'являється можливість передати душевний настрій і психологічний стан персонажів. Сюжет „Тайної вечері“ стає найпопулярнішим. Намагаючись розширити коло сюжетів, що вимагали засобів для передачі складних психологічних почуттів та душевних переживань, гаптування втрачало питомі для цієї галузі мистецтва художні основи. Усе XVIII ст. — це час поступової втрати декоративних засобів формування художньо-образної системи, перетворення самобутньої царини в мистецтво наслідувальне. Мистецтво, залежне від живопису, підкорене задумові художника. Поява техніки „по карті“, яка наче імітує металеву пластику, а також багатоколірного шовкового шитва — „гладі, що перетворюється на живопис голкою“ наприкінці XVIII — на початку XIX ст. сприяє загибелі образотворчого шитва. Однак гапти початку і середини XVIII ст. — пам'ятки, які ще зберігають „золоту середину“, рівновагу між образотворчим і декоративним началами. Ця гармонійна єдність, що є наслідком „барокового світобачення“, з найбіль-

Благовіщення. Фраґмент фелона „Преображення“. Середина XVIII ст. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою“, обличчя мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра



Фелон „Тайна вечеря“. 1773 р. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою“, обличчя мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра

Ігуменя Олена (?). Фраґмент фелона „Св. Володимир та Ольга“. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою“, обличчя мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра

Черниця Піора Глібова. Фраґмент фелона „Життєдайне джерело“. 1753 р. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою“, обличчя мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра

шою силою розкрилася у вирішенні сцен „Тайної вечері“ та „Омовіння ніг“ (КПЛ, № 234, 236). Згадані роботи слід вважати хронологічно першими зразками стилістично зрілих барокових гаптованих творів. Саме ця лінія українського гаптарства 1730-х років була найбільш проґресивною і плідною, хоч і стала останньою на еволюційному шляху образотворчого шитва. Вона — яскраве свідчення поступу гаптарства в єдиному напрямку з образотворчим мистецтвом, його прагнення опанувати стилістику бароко. Найвідчутніші зміни відбулися, перш за все, на шляху кардинального оновлення всієї художньо-образної системи гаптування, що виявилося у подоланні середньовічного іконного двовимірного простору. Са́ме нове ставлення до глибини простору виявляється як у компонуванні, зображенні динамічних, природно рухливих постатей, так і в об'ємно-просторовому моделюванні фіґур, наче занурених углиб складок одягу, а відтак у новому зіставленні світлотіні, їх контрастному підкресленні й виявленні. Замість ірреальних сцен з'являються конкретно-побутові, іноді посилені жанровим звучанням, сцени, в яких замість символічного світла з'являється освітлення. Всі ці мистецькі прямування нового стилю викликали появу нових технічних засобів шитва і нового ставлення до орнаменту. Він починає підкреслювати, виявляти основний зміст образотворчого сюжету.

40—60-ті роки XVIII ст. — доба розквіту Флорівського монастиря і його гаптарських майстерень. Оновлення образної мови шитва цього періоду пов'язане з діяльністю ігумені Олени, яка з 1741 по 1754 р. очолювала згаданий центр гаптарства. Тогочасні його роботи були позначені яскраво вираженими рисами барокового стилю, в них помітні нові, свіжі композиційні рішення, відмова від давніх трафаретів. У той час в осередку поглиблюється зв'язок з іконописною Лаврською майстернею, за малюнками якої майстрині виконували свої роботи. Сама ігуменя Олена — баронеса де Жесанті — була людиною енерґійною, впливовою. Як свідчить листування, вона спілкувалася з київським митрополитом Рафаїлом Заборовським. Хоча збереглася велика кількість вкладних, дарованих різним церквам робіт ігумені, всі вони позначені різною манерою малюнку: основою для них, отже, правили ескізи різних художників. Так, свій фелон з Михайлівського монастиря у Переяславі 1748 р. (Переяславський художній музей, далі — ПХМ, № 1872) ігуменя виконала за вже відомим зразком сюжету „Тайна вечеря“ 1726 р. За одним і тим самим малюнком „Собор архистратига Михаїла“ вона виконала дві різні роботи: фелон та воздух. Добре розроблена композиція для опліччя фелона, справляє враження безпорадної на воздусі (ПХМ, № 1868). За одним і тим самим зразком ігуменя Олена та Піора Глібова виконали єпитрахилі. Водночас усі роботи Олени виділяються ориґінальністю композиції, іноді — незвичністю, що, безперечно, свідчить про її художні смаки й уподобання. Всі роботи ігумені мають характерний орнамент, в усіх них вільне тло заповнюють зірки. Вже йшлося про незвичність для українського мистецтва іконографії „Собору архистратига Михаїла“. Цікаві, з цього погляду, й інші роботи — плащаниця з Михайлівського Золотоверхого монастиря, воздух з Грецького монастиря, що на Подолі, та катапетасма 1756 р. Всі вони позначені незвичністю у вирішенні сюжету. Так, на воздусі (КПЛ, № 995) в центрі типова для українського гаптування композиція у звізді — покладення до гробу, обов'язкова для воздухів XVII—XVIII ст. Але в кутах зображено не євангелістів або ж голівки херувимів, а чотири жіно-

чі фіґури. Зберігся лише напис „Ірина", біля другого зображення внизу — залишки частини колеса, атрибут св. Катерини, дві інші постаті — очевидно, св. Варвара та Олена. Попри досить низький художньо-технічний рівень, виконання центральної частини, зображення св. жінок, дуже рідкісне в українському гаптуванні, свідчать про нові тенденції у вирішенні постатей. Всі чотири виконані за одним і тим самим трафаретом. Високі, видовжені фіґури із зеленою галузкою у руках стоять у хмарах, трохи схиливши голову. Особливістю є і пишний, з численними бганками одяг. У творах ігумені Олени чимраз відчутнішим стає поборювання площинности, прагнення заглибитись у матеріал, виявити його пластичну мову, опанувати третій, глибинний вимір. Завдяки рельєфному моделюванню форми виявлення складок, лискучі поверхні золота і срібла переходять у густі заглибини, внаслідок чого посилюється гра світла і тіні. Саме цей світлотіньовий контраст і становить характерну особливість барокової стилістики.

Плащаниця з Михайлівського Золотоверхого монастиря (КПЛ, № 454) виділяється незвичністю введення персонажів — св. Варвари та архангела Михаїла — у традиційний сюжет покладення до труни, що може бути пояснено лише належністю до головного київського монастиря. Св. Варвара та архангел Михаїл з обох боків тримають покривало, на якому лежить Христос. Біля архангела схилив голову і стиснув руки Іван Богослов, у сумних, але спокійних позах схилилися Божа Матір та Марія Магдалина. Привертає увагу фіґура архистратига, емоційно найвиразніша. У її трактуванні відчувається вплив західноєвропейського мистецтва, образне вирішення та духовне наснаження опирається на нові виражальні можливості гаптарства, основані на естетичних ідеалах бароко. Динамічности фіґури досягнуто завдяки природній, невимушеній позі архангела з логічно вмотивованим рухом рук, що тримають покривало. Майстриня підкреслено активізує внутрішню динаміку, застосовуючи експресивне світлотіньове моделювання бганок одягу і водночас віртуозно-вишукано окреслює силует, виявляючи його лаконізм та цілісність.

У своїх роботах ігуменя Олена неодноразово звертається до образу архангела Михаїла (фелон та воздух 1748 р. „Собор архангела Михаїла"), надаючи йому войовничого характеру — він в обладунку та з мечем. На плащаниці підкреслено глибоку поетичну наснаженість архистратига, що виявлено через ускладненість форм бганок одягу, які майже спірально збігають донизу, їх експресивний рух, через зріле усвідомлення краси драпірування, що загалом підпорядковане декоративній цілісності художнього ладу плащаниці. Попри сюжетну спрямованість, робота справляє піднесено-святкове враження (недаремно в описі 1843 р. Михайлівського Золотоверхого монастиря вона значилась як „страсна"[9] і саме її виносили під час святкування Пасхи). Земний емоційний вираз підтримано реальним трактуванням образів — у них миловидні округлі обличчя, деталями, усім характером зображень. Це виявилося, зокрема, у ретельному відтворенні намиста та вишитого коміра української сорочки, що виглядає з-під гаптованого пишного одягу Варвари. Цей несподіваний штрих і та увага, з якою митець поставився до відображення таких поетичних деталей жіночого одягу, — свідчення глибокого зацікавлення реаліями

[9] НБ НАН України. Опис 1843 р. Михайлівського Золотоверхого собору.— С. 127.

життя. Він опирався на нові естетичні ідеали і нові художньо-виражальні можливості гаптарства, що відходило від абстрагованої ідеальности, тяжіло до відтворення рис земної людини, оспівування краси, опоетизованої згідно з життєво-естетичними уявленнями про добро і справедливість.

Зелений колір оксамитного тла плащаниці чудово підкреслює ошатність зображень, активність золота і срібла. Виявлення коштовности дорогоцінного шитва у середині XVIII ст. було своєрідним виразом естетичних настанов гаптарства. Характер художньо-технічного виконання плащаниці виявляє особливості як флорівського осередку гаптарства зокрема, так і загалом цього виду мистецтва середини XVIII ст. Всі постаті гаптовано окремо на полотні по шкіряному, обклеєному папером підстеленні, а потім пришито на відповідне місце плащаниці. Стібки прикріплень, зроблені по контурах зображень і лініях внутрішнього малюнка бганок, сховано під металевим шнуром. Іноді стібки закріплень на одязі бувають розкиданими поодинокими крапочками, які утворюють кривульки. Тіло Христа має панцирне закріплення, а всі деталі намічено графічною лінією чорного шовку. Обличчя, руки, ноги мальовані олійними фарбами. Сухозлітку вжито в три нитки: в деталях гранчасту, скані нитки зсукано; золото поєднано із зеленим шовком (нижня частина ложа та деталі одягу архистратига Михаїла), з чорним (верхня частина ложа) з блакитним та коричневим (деталі одягу Михаїла). Всі написи та орнамент гаптовано сухозліткою, відразу на оксамит з картонним підстеленням, наклеєним безпосередньо на оксамит. Плащаниця цікава не лише незвичністю іконографічного сюжету, технічною вправністю, декоративним хистом і глибиною поетичного образу, а й тим, що в написі повідомлено про батьків Олени, її дівоче прізвище*. Всю плащаницю облямовано рослинним орнаментом з двох хвилястих галузок надзвичайно динамічної, рухливої форми. Серед золотого стебла і листочків вишукано виділяються срібні квіти із золоченими деталями. Серед гвоздики, багатопелюсткової розквітлої квітки, слід виділити мотив троянди, який на роботах ігумені Олени неодноразово повторюється в орнаменті (фелон 1748 р. — „Тайна вечеря").

У 1732 році Роман Копа, архимандрит Києво-Печерської лаври, за чотири роки до своєї смерти замовив катапетасму для Успенської церкви „Сія катапетасма сделана коштом архімандрита Романа 1732 р." На блакитному тлі золотом і сріблом, різнобарвними шовками вигаптовано складний рослинний орнамент, що оточує Азовську Богородицю. Через 22 роки знову виникла потреба у великій завісі для царських врат, і її архимандрит Лука у 1756 р. замовив ігумені Олені (КПЛ, № 782). В іконографічному плані вона продовжує ту ж ідею Азовської Богородиці. У даному разі нас цікавить історія створення катапетасми, бо вона дає уявлення про творчу співпрацю гаптарок і живописців Лаврської художньої майстерні. На той час ігуменя Олена очолювала Новомглинський монастир, куди була переведена після зняття з ігуменства у Флорівському монастирі через скарги черниць. Її листування з архимандритом Лукою докладно відтворює виконання цього відповідального завдання. Архимандрит давав поради, цікавився навіть найдрібнішими деталями. З'ясовується і та роль, яку відігравала сама ігуменя. Вона надіслала „карту", тобто загальний

* „Бывшаѧ маіорша Держантисова дочєрь Юриѧ Мануиловича мать іжє єй Анна. Монастыря Кієводєвичаго Вознєсєнскаго игумєниѧ Єлєна".

малюнок, до архимандрита „для усмотру". Це підтверджує, що ігуменя Олена теж брала участь у розробці цієї складної композиції. Черниці монастиря досить вільно володіли основами композиції, малюнком, мали тонкий художній смак і відчуття кольору. Ігуменя не наважилась вишивати Богоматір і просить архимандрита надіслати „образец как на катапетасме верх вышивать". З початку XVIII ст. розквітає вишивка гладдю кольоровими шовками. Нове розуміння трактування орнаментальних форм виявляється як у відході від декоративного зіставлення локальних площин кольору до тонкої градації колірних нюансів, застосуванні проміжних тонів, так і в ускладненні орнаментальних мотивів, заміні поздовжнього площинного зображення мотиву перспективним його скороченням, застиглих форм — пружним, динамічним рухом квітково-рослинної орнаментики, посиленні її емоційности й образно-символічного змісту.

Традиційні мотиви українського шитва (багатопелюсткові квіти — розетки, гранат, ананас та ін.) набувають нового трактування, доповнюються дрібними деталями, ускладненим абрисом. Малюнки насичуються зображеннями реальних рослинних форм живої природи. Багата тональна розробка дає можливість досягти чуттєво-пластичної виразности орнаментальних зображень.

Фелон 1749 р. — видатна пам'ятка українського мистецтва. Києво-Печерській лаврі його подарувала Нектарія Долгорукова, трагічна доля і жертовність якої приваблювала багатьох сучасників і нащадків. Орнамент фелона суцільно вкриває тло. Це розкішне буяння пишних рослинних форм — стиглих грон винограду, листя і лози, розквітлих фантастичних квітів. Вони вільно розміщені на рельєфному золотному тлі, яке наче висвітлює орнаменти срібного шитва. Соковитий, вибагливий світ рослин мальовничо виявлено і підкреслено контуром шовку ніжних пастельних кольорів — вохристого, рожевого, блакитного. Аналогічне трактування мотивів у єпитрахилі 1749 р. (КПЛ, № 2675) та стихарі середини XVIII ст. Нектарії Долгорукої, фелоні 1750 р. черниці Агафії, фелоні 1756 р. черниці Піори Глібової (КПЛ, № 229) — в усіх них відчувається високий смак і неперевершена майстерність, глибоке розуміння матеріалу і його художньо-виражальних засобів. Малюнки ускладнюються новими орнаментальними мотивами, посилюється інтенсивність колірної гами. У порівнянні з попереднім періодом змінюється саме трактування квітів, листя, букетів, з'являється багатоплановість світлотіньової розробки, посилюється натуралістичне трактування квітів, їх об'ємне моделювання. Якщо в XVI — на початку XVIII ст. золотне гаптування було споріднене з рукописною книгою, ґравюрою, то шитво шовком XVIII ст. демонструє неперевершені зразки живописного трактування рослинного світу, вільної, невимушеної манери виконання. Майстрині голкою наче розписували дорогі тканини: шовк, оксамит, парчу та ін.

На замовлення Києво-Печерської лаври створили чимало високохудожніх творів гаптарки Єфросинія, Дометіана, Афанасія, Ксенія Бейкова, Нектарія Долгорукова. Вони працювали разом з такими відомими золотарями, як І. Атаназевич, а наприкінці XVIII — на початку XIX ст. — зі С. Стреблицьким.

У музеях України зберігається велика кількість фраґментів вишивок шовком XVIII ст., якими оздоблювали підризники. Саме в цій галузі вишивки стиль бароко набув свого найвищого прояву — як у застосуванні

мотивів, так і в їх трактуванні. Частіше це різноманітні букети, перев'язані стрічками, бантами, вибагливі кошики або ж хвилясті лінії рослин з художньо виразними квітами, пуп'янками, овочами, стилізованими фантастичними плодами. Виконані „гладдю", старокиївським швом, вони передають рослини в перспективному скороченні, із застосуванням багатої гами кольорів, яка завжди підсилюється інтенсивністю тла яскравих чистих тонів — жовтого, зеленого, голубого. Це була та царина творчости, у якій ідеали народного світовідчуття виявилися з найбільшою силою. Це мажорна симфонія, що пронизана радісним сприйняттям краси життя, буяння її форм, постійного оновлення й квітування. Смілива живописна розробка рослинних мотивів — пелюстки починаються з темнішого кольору, який, наближаючись до краю, переходить у світлий або навпаки. Такі кольорові переходи бувають контрастними або ж повільними. Слід відзначити також тонкий смак і тактовну співмірність у застосуванні золотої та срібної нитки, які підкреслюють і збагачують колірну гаму вишивок кольоровим шовком.

Вишиванням підризників займалися у монастирях Полтавської губернії, на Слобожанщині, таких, як Великобудищанський, Золотоноський, Сумський, Предтечинський.

Перша половина та середина XVIII ст. в гаптарстві — доба панування бароко. Відбувається остаточна переорієнтація духовних взірців із східних, візантійсько-руських на західні. Це знайшло своє яскраве вираження у секуляризації духовного життя, суспільної свідомости, у зміні уявлення про простір і час, місце людини у Всесвіті, художньо-образної системи, у всевладному утвердженні бароко як способу світовираження. Бароко було могутнім стимулятором виявлення і кристалізації національних самобутніх форм мистецтва, введення до художньої системи фольклорного підґрунтя. Саме це дало підстави Д. Чижевському розцінювати бароко як один з компонентів українського національного характеру, стиль, що найбільше відповідав психічному типові українського народу.

Барокове світобачення і світовідчуття виявлялося у підвищеній декоративності образного ладу, його емоційному колористичному вирішенні, парадно-святковій репрезентації „героїчної людини". Це стимулювало зміну образних засобів, пошук експресії, руху, контрастів світла і тіні, посилення полісимволіки як у сюжетному, так і в орнаментальному шитві. Ідейно-культурні інновації бароко зачепили найглибші структури української культури, були своєрідно інтерпретовані в народному та професійному мистецтві, сприяло формуванню на території Центральної України так званого рушникового стилю, в якому прадавні язичницькі уявлення про священне „дерево життя" органічно поєдналися з орнаментацією „Дерева Єссея" з епитрахилей XVIII ст. Стиль бароко дуже глибоко і міцно вріс у свідомість і творчу практику українського мистецтва. Своєрідно трансформуючи, осмислюючи пишні барокові форми, народні майстри донесли його до XX ст. Шитво шовком складних, живописно трактованих орнаментів так яскраво і повно виявляло національну специфіку, що саме до цього пласту культури звернулися на зламі століть художники та архітектори, формуючи український модерн. Власне ці два загальноєвропейські художні стилі — бароко і модерн — в Україні набули яскраво вираженої національної самобутности, бо були найяскравішим проявом української ментальности свого часу.

В середині XVIII ст. у флорівських гаптарських майстернях чітко окреслились два художньо-стильові напрями — графічний та живописний. Графічну лінію розвитку репрезентують фелон „Успіння Богородиці" (КПЛ, № 1403), фелон 1754 р. „Успіння Богородиці" (КПЛ, № 39) і його повтор (ЧІМ, № 1257) та ін. Ці роботи чітко орієнтовані на графічні зразки, орнамент виявляє лінеарність, бере на себе декоративну змістовність і виразність. Органічно сполучаючись із сюжетними зображеннями, чітко промальований, він надає роботам витонченої ошатности.

Фелон „Успіння Богородиці" (КПЛ, № 39) 1754 р. був вкладом до Успенської церкви Києво-Печерської лаври Якубовича. Родина Якубовичів, знана у Києві, була тісно пов'язана з Києво-Печерською лаврою і Троїцьким шпитальним монастирем, якими постійно опікувалася[10]. Під керівництвом начальника малярні Троїцького монастиря Мойсея Якубовича провадились живописні роботи у Троїцькій надбрамній церкві[11]. Отже, не випадково дух українського бароко, так яскраво виявлений у її розписах, знайшов повнокровне втілення і в гаптуванні ризи. Безперечно, на характері її виконання позначилися смаки замовника. Опліччя фелона вражає своєю цілісністю, узгодженістю образотворчих і декоративних можливостей шитва. Іконографічним і формальним відповідником була ґравюра І. Щирського 1686 р., виконана в Києві для широкого репродукування і задоволення попиту парафіян. Майстер вирішує її цілком площинно, підкреслюючи всю композицію орнаментальною рамкою, що імітує дерев'яне різьблення. Автор малюнка для фелона використовує сцену „Успіння Богородиці" в усіх деталях. Він копіює не лише композицію — збережено і повторено два будинки з двосхилим дахом по боках сцени. Водночас автор залишає осторонь прямокутну рамку, а всю сцену органічно і природно закомпоновує в гнучкий, вибагливо рухливий орнамент, що, як картуш, облямовує центральну сцену та бокові постаті Антонія й Феодосія і має багато спільного з формально-пластичними прийомами художньої мови українського дерев'яного різьбленого іконопису середини XVIII ст. У формально-стилістичному рішенні гаптованого орнаменту відчувається та сама скульптурність форм, що підсилює гру світла і тіні. Цей контраст особливо виявляється завдяки блиску золотної гаптованої поверхні опуклих форм орнаменту, заглиблених ліній драпіровок одягу. Вони підкреслені наче темпераментно різаними в глибину площинами. При загальній статичності й урівноваженості композиції, що лежала в основі першоджерела, майстриня, завдяки експресії різноманітно задрапірованих складок одягу, напруженій пластичності й віртуозності елементів орнаментальних форм, насичує сцену жвавим рухом. Поєднання мерехтіння золотного гаптування золотими і срібними нитками на тлі зеленого оксамиту, глибокого смарагдового кольору створювали піднесено-святковий вигляд цього ошатного фелона. Саме в цій гаптованій пам'ятці українське бароко досягло свого апогею. Власне ця графічна тенденція розвитку гаптарства Києво-Флорівського монастиря приводить до появи у шитві стилю рококо — з легкими, вигнутими, дещо манірними лініями орнаменту, в якому основою стає

---

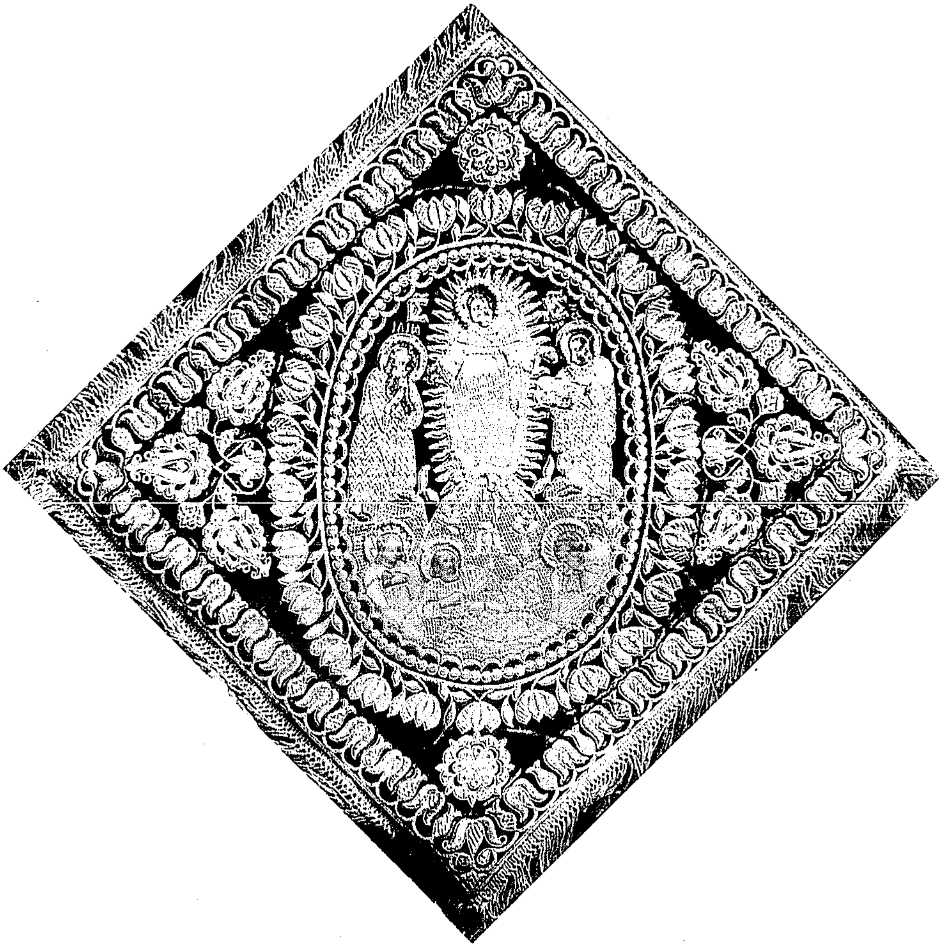
[10] У 1616 р. воєвода київський Андрій Якубович „дал навеки вклад в больницкой монастырь келью и огород" (Уманцев Ф. Троїцька надбрамна церква.— К., 1970.— С. 191).

[11] Там само.— С. 56.

Фелон. Фраґмент. Друга половина XVIII ст. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою“, обличчя мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра

Фелон. Фраґмент. Кінець XVIII ст. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою“, обличчя мальовані.* Майстерні Ніжинського Введенського монастиря. Чернігівський історичний музей

Палиця „Св. Афанасій“. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою“, обличчя мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра



Палиця „Преображення“. XVIII ст. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою“, обличчя мальовані.* Новгород-Сіверський Спасопреображенський монастир. Чернігівський історичний музей

„легка, химерно вигнута галузка, така перестилізована, що в її формах важко відгадати, яка це рослина"[12].

На чолі малярні Києво-Печерської лаври стає архимандрит Зосима Валкевич. Його вкладні гаптовані роботи до Успенської церкви демонструють нові підходи у вирішенні композиції твору, нове трактування рослинного орнаменту. Так, на палиці (КПЛ, № 1144) відтворено образ Христа на троні, обабіч якого Іван Предтеча, Марія і пророк Захарія, що явно вказує на патрона архимандрита. Орнамент демонструє відхід від чіткої, логічної побудови обрамлення, що було властиве добі бароко. Лише три окремі галузки з гострокінцевим вузьким листям заповнюють три кути палиці, вся площа якої обрамлена тонко вигнутим за малюнком картушем. Такий же легкий, позбавлений пружного руху й енерґії мотив гілки зі спіральними закрутками трояндою обрамляє зображення у фелонах 1764 р. „Коронування Богородиці" (КПЛ, № 450) та „Христос Вседержитель" (КПЛ, № 1393). З'являються медальйони вигнутої та S-подібної форми, в які уміщуються центральні та бокові зображення на фелонах (фелон „Вознесіння"; КПЛ, № 227).

Стиль рококо, що був започаткований у Києві будівництвом Андріївської церкви за проектом В. Растреллі у 1744—1767 рр., швидко поширився на інші культурні осередки і почав розвиватися в гаптуванні не лише Києва, а й Ніжинського Введенського монастиря. Опліччя фелона 1784 р. — приклад рокайльної орнаментики, що має певну тенденцію до перспективного скорочення у гаптуванні рослин, таких, як троянда, мак та ін. (ЧІМ, № 1246).

Інший напрям флорівського гаптарського осередку тяжіє до живописного, образотворчого в своїй основі принципу розв'язання зображень. Цей напрям був започаткований у роботах 1726 р. і продовжений у майстернях монастиря у час, коли їх очолювала ігуменя Олена. Саме тоді було вироблено ряд художніх прийомів шитва, розвинутих у другій половині XVIII ст. Зображення людської постаті цілком реалістичне, передає живі, природні рухи і вмотивовані жести. Перед гаптарками у зв'язку з цим постала мистецька проблема моделювання образотворчої поверхні фіґури, складок одягу. Вони передаються опукло, з глибокими врізами складок, що створює контраст світла і тіні і посилює експресію фіґур. Вперше — в роботі ігумені Олени „Собор архангела Михаїла" 1748 р. — застосовано цікавий художній прийом передачі хмар, на яких стоять архангели, — вони наче складаються з окремих площин, що пишно клубочаться і напливають одна на одну. Разом з золотною ниткою широко вводиться кольорова, і тому хмари перетворюються на насичену кольором орнаментовану поверхню. Цей декоративний прийом повторюється в численних роботах Флорівського монастиря, які можна віднести до кола робіт ігумені Олени: палиця (КПЛ, № 1116, ПХМ, № 1876), фелоні 1750 р. (КПЛ, № 230).

Та сама композиційна схема, характер трактування зображень, специфічне вирішення хмар повторені й у палиці з Михайлівського Золотоверхого монастиря із зображенням архангела Михаїла, Варвари та Уляни (КПЛ, № 1150).

---

[12] Драган М. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.— К., 1970.— С. 153.

Фелон 1750 р. (КПЛ, № 230) демонструє зацікавлення історією, подає нові, неканонічні зображення осіб, пов'язаних з поширенням християнства. У центрі опліччя обабіч Богоматері та Вседержителя, що сидять на тронах, зображено Володимира й Ольгу — перших поборників християнства на Русі. По боках — у картушах — сцени „Хрещення на Русі" та „Гробниця Варвари", що явно вказує на належність фелона до Михайлівського Золотоверхового монастиря, де стояла гробниця і зберігалися мощі св. Варвари. Характер орнаменту той самий, що й на фелоні ігумені Олени „Тайна вечеря" 1748 р. Роботи другої половини XVIII ст. лише розвивали, доповнювали створені раніше мистецькі прийоми, вдосконалюючи те, що було закладене в 1750-х роках у майстернях Флорівського монастиря. Це ряд фелонів, які доводять до абсолюту образотворчі можливості гаптарства, створюючи грандіозні як за композицією, так і за художньо-технічним виконанням роботи — фелон „Коронування Богородиці" 1764 р. (КПЛ, № 1415) та його копії (КПЛ, № 1220, 59, 1399) і фелон „Преображення" (КПЛ, № 1385, 1408, 231). Усі вони — останні роботи доби пізнього бароко. Саме в них бачимо співіснування різночасових сюжетів, вони демонструють остаточний розпад антиномії „час — вічність", і поняття час розчленовується у лінійній послідовності тріади „минуле — сучасне — майбутнє"[13]. Так, фелон 1764 р. в центрі має зображення „Коронування Богородиці" по боках — „Вознесіння", „Воскресіння". Фелон „Преображення" поєднує сцени „Благовіщення" і „Воскресіння". У цих роботах втілено нову характерну ознаку бароко — вони репрезентують нове трактування людського характеру, який подається через рух, у динаміці, що було цілком відмінним від попередніх статичних характеристик. Вплив нового стилю виявився у бароковому вирішенні композиції, у масштабності навіть ліричних сцен („Благовіщення" з фелона „Коронування Богородиці"), у створенні більшою мірою репрезентативних образів, здатних експресивно впливати на глядача, у великій увазі до символіки написів і навіть літер. Цей потяг до алегорії, символіки, метафори чи не найбільше помітний в українській бароковій літературі — у творчості Лазаря Барановича, Йоаникія Галятовського. Останній у книзі „Душі людей померлих" (Чернігів, 1687), робить висновок про те, що кожна латинська літера, що складає ім'я Ісуса Христа, символізує голгофську жертву Христа. Літера „І" — це хрест, на якому був розп'ятий Спаситель, „И" — кліщі тощо. Гаптування літер у шитих роботах XVIII ст. набуває особливої ваги. Каліграфічно виразні, вдало закомпоновані в тканину всієї композиції, вони своїм золотим блиском підкреслюють урочистість сцени, надаючи їй символічного звучання. Всі зображення на зазначених фелонах подані в оточенні хмар, які клубочаться, утворюючи складний ритм кольорових площин. Фаворське світло передано золотими лініями, якими прошито всю сцену (КПЛ, № 1408, 1385). Ці роботи дуже урочисті, декоративні, демонструють блиск золота, срібла, різних відтінків шовку, що виграє на м'якому фактурному тлі оксамиту. Вони оперують категоріями великого стилю, такими, як багатофіґурні сцени з відмовою від замкнутих композицій, контрастне протиставлення мас, форм, рухів, повне освоєння перспективи, анатомії

[13] Попова Є. Барокковий простір у пізній середньовічній болгарській іконі // Українське барокко та європейський контекст.— К., 1991.— С. 121.

людського тіла, збагачення палітри, що виявляє і підкреслює життєрадісність людських образів. Підкреслена патетичність, урочистість образів створюють враження поліфонії, загального звучання. Емоційно-образний лад зазначених фелонів будується за аналогією до змін у музиці, у якій в добу бароко „лінійний, позбавлений об'єму одноголосний, невимірний в часі спів, де панує „продовжений теперішній час", змінюється на об'ємне звучання багатоголосся з властивим йому різноманітним плетивом тканини"[14]. Внутрішню одухотвореність і максимальну емоційну напругу передано через експресивність форм драперій. Вони не прямі, а закручені й мальовничі, утворюють складну гру світла і тіні. Золочені площини розміщені під різним нахилом до світла і контрастують з глибокими заглибленнями. Все це створює небачені досі у гаптуванні емоційно-художні ефекти.

Гаптування другої половини XVIII ст. демонструє всебічне опанування техніки „за картою", яка скульптурно формує поверхню шитва і дає можливість досягати об'ємно-пластичного моделювання форми зображень. Це образотворча у своїх художньо-виражальних засобах техніка, яка найповніше задовольняла завдання, що стояли перед шитвом доби бароко. Найраніші, чернігівські пам'ятки „картової" техніки (єпитрахилі 1713, 1714 рр. та ін.) дають зразок одного шару „карти". З другої половини XVIII ст. техніка „по карті" набуває свого найбільшого розвитку. Висота підстелення поступово збільшується, досягаючи в середині XVIII ст. 3—4 мм, а в другій половині — 7—12 мм. Складний спосіб шитва використовує ефект за накладною та викатною „картою", в якій майстриня виявляє опуклу поверхню фігур і зображень. Прикріпні стібки гаптарка ховає у прорізи карти, що повністю відповідають формі та пластиці побудови людського тіла і залежать від попереднього малюнка „прорису". Вся поверхня золотного шитва не вкривається, як раніше, у XVII ст., абстрактними геометричними візерунками, а має вигляд рівної блискучої поверхні, утвореної рівним натягуванням нитки. Обличчя, руки спочатку малювали олійними фарбами після гаптарських робіт. (На ризах 1726 р. олійна фарба находить на золотну нитку навкруги намальованих облич.) У фелонах другої половини XVIII ст. гаптування виконували окремо на „карті" з попереднім промальовуванням облич, рук, ніг, а вже потім ці композиції нашивали на оксамитну поверхню. Вперше у згаданих роботах відтворено новий тип персонажів, зокрема — оголену до пояса фігуру Христа, намальовану олійними фарбами. Вже йшлося про її повну іконографічну тотожність з роботами Л. Тарасевича, творчі досягнення якого ще довго живили не лише графіку та образотворче шитво, а й всі галузі українського мистецтва. Об'єктом інспірацій графічних творів бароко ставали закладені в них функціональні ідеї, які своєрідно екстраполювалися на твори гаптарства. Численні повтори одного і того ж зразка у шитві — не механічні копії малюнка, а щоразу нова художня цінність. XVIII ст. поняття плагіату не знало, адже у творчій практиці було звичайним явищем повторення якогось типологічно усталеного зразка, іконографічної композиції цілих сцен. У вже згадуваних фелонах „Коронування Богородиці" та „Преображення" бачимо повтор малюнка Л. Тарасевича.

[14] Герасимова-Персицька Н. О. Специфіка національного варіанта барокко в українській музиці XVII ст. // Українське барокко...— К., 1991.— С. 10.

Причому яскравій мистецькій мові ґравійованого малюнка повністю відповідає специфіка формально-технічного відтворення пластики, що її диктували особливості гаптарської техніки золотного шитва. Малюнок у матеріал переведено творчо і майстерно.

Л. Тарасевич увів своєрідний прийом відокремлення сцени хмарами, що клубочаться навколо зображення і в які вписані голівки янголів. Цей художній прийом ідентично відтворений у пам'ятках гаптування XVIII ст. Напружений рух, сміливі ракурси фіґур, характерне зображення насичених кольором хмар, що відокремлюють кожну сцену, рельєфний, корпусний, майже скульптурний малюнок постатей — все це дуже характерно для низки тогочасних пам'яток, що вийшли з Флорівського монастиря.

У XVII — на початку XVIII ст. в українському мистецтві посилюється зацікавлення пейзажем, зображенням архітектурних споруд. Цікаво, що у вишивці того часу теж бачимо ряд наче змальованих пензлем краєвидів з Успенським собором, ландшафтних пейзажів з цікавими побутовими деталями. Пейзаж у вишивці завжди опоетизований, пройнятий глибоким ліричним почуттям. Краєвиди з цілком конкретними реаліями у вигляді двоповерхового будинку, з якого виглядає Сара, розлогого, могутнього дуба, під яким три янголи бесідують з Авраамом, відтворено в роботах другої половини XVIII ст. — фелоні „Трійця" (КПЛ, № 233) та воздусі (КПЛ, № 1150).

Палиця 1780 р.— цікавий, унікальний у своєму роді твір, у якому змальовано наївно-реалістичний, цілком конкретний краєвид Києво-Печерської лаври. Майстриня голкою і кольоровим шовком наче вимальовує всі деталі краєвиду київських пагорбів — печеру преподобного Антонія, узвишшя, серед яких розкидані невеликі, з двосхилим дахом будиночки келій, де-не-де фіґури ченців у чорному вбранні. Мальовничо, зворушливо наївно і просто передано зображення вовка з хижим вищиром, козенят, що мирно скубають травичку, пташок і бджіл, які літають у повітрі. Центром цієї композиції є постать преподобного Антонія, який стоїть у спокійній, зосередженій позі на тлі величної будівлі Успенського собору, живописно відтворених розлогих дерев. Увесь краєвид пройнятий спокоєм і одухотвореністю. Майстриня точно і ретельно вишиває кожну деталь — до найменшого листочка, до димаря, з якого клубочиться дим. Все старанно опрацьоване, все зв'язане в один вузол монастирського життя. Краєвид сповнений тонкого ліричного почуття, одухотворений присутністю і невпинною діяльністю ченців. На художнє вирішення цієї палиці, безперечно, мала вплив мистецька традиція зображення святих лаври, започаткована роботами Л. Тарасевича у „Києво-Печерському патерику" (1702). Палиця 1780 р. виконана багатокольоровим шовком у техніці гладі. Цей спосіб шитва розв'язує проблему зображень живописним у своїй основі способом, побудованим на світлотіньовому ліпленні форми і переході кольору від світлого до темного.

У 1749 р. французький фабрикант Гамбета відкрив в Україні шовкоткацький завод, що сприяло поширенню коштовних шовкових тканин і шовкових ниток. Адже раніше, у XV—XVII ст., коштовні тканини завозили з Італії, Франції, Німеччини.

З другої половини XVIII ст. у церковному літургійному шитві стає традицією виконувати плащаниці, в яких розпростерте тіло Христа малюється олійними фарбами. Художньо-стилістичні та технічні принципи

шитва розвиваються в одному напрямку з малярством. Форма людського тіла повністю відповідає дійсності. У зв'язку з цією реалістичною тенденцією відбуваються зміни в тогочасному шовковому шитві. „Єдвабний" шов, в основі якого лежить одноманітний довгий стібок, що майже без „формовки" відтворює людське тіло, приходить на зміну техніці гладі. В її основу покладено багатоколірний, різної довжини і напрямку стібок, який за допомогою перехідних тонів „будує" форму зображення. Саме так виконано плащаницю Зосими Валкевича (1769), плащаницю 1781 р. з Києво-Печерської лаври.

З другої половини XVIII ст. застосовувано ряд імітаційних прийомів, що цілеспрямовано і послідовно наслідують ті чи інші види мистецтва: шов „вузликом" репродукує поверхню ворсяної тканини, „тамбур" наслідує плетіння, шов „тканий" імітує ткацтво.

Українське гаптарство XVIII ст. повністю опанувало мистецько-виражальні засоби бароко, передусім — світське світосприйняття, що лежало в основі цієї художньої системи. Поступовий перехід ікони з двовимірним простором у картинний бароковий „тривимірний" — це, власне, перетворення її у світську картину релігійного змісту. В гаптуванні, починаючи з 1760-х років, ці процеси приводять поступово до збільшення дистанції між „низовим" і „високим" бароко.

У середині XVIII ст. у Флорівському монастирі було багато черниць з відомих дворянських родин. Саме вони так чи інакше сприяли зміні художньо-стильового напряму цього київського осередку. У Флорівському монастирі перебували, зокрема, Калисфена — княгиня Катерина Милославська (1771—1785), Авґуста — Анна Апраксіна, уроджена княгиня Ягужинська (1786—1801), вже згадувана Нектарія — Наталія Долгорукова, дочка Шереметьєва, Пульхерія — княгиня Прасковія Шаховська та ін.[15] Роботи цих майстринь поступово формують мистецтво духовної еліти з яскраво вираженими аристократичними смаками.

У 60—70-х роках XVIII ст., разом із зміцненням російського самодержавства, повним підпорядкуванням української церкви московському патріархові, синоду, різко обмежено права і культурно-освітню діяльність монастирів. Погіршуються фінансові можливості церкви. скасовується її земельна власність, що призводить до послаблення також гаптарських осередків, які поступово втрачають національну самобутність і наприкінці XVIII ст. — на початку XIX ст. повністю поглинаються загальним процесом російського мистецтва.

[15] Маликеновский Н. Киевский женский Флоровский (Вознесенский) монастырь.— К., 1895.— С. 47—52.

Tetiana KARA-VASYLIEVA

THE UKRAINAN BAROQUE AND LITURGICAL EMBROIDERY OF THE 17th AND 18th CENTURIES

The article deals with the liturgical embroidery of the 17th—18th cc. as one of the most significant phenomena in the domain of the Ukrainian sacral art. Analysis of a wide range of relics has revealed the technological, artistic, and iconographic changes in the field of Ukrainian liturgic embroidery. Those changes came as a result of mastering the artistically expressive means of Baroque and their syncretization with the Byzantine and Ukrainian traditions. The liturgical embroidery is examined within the general context of the development of Ukrainian Art in the 17th—18th cc. The period in question witnessed the Golden Age of the Ukrainian embroidery marked by an artistically perfect and ethnically original style.

Вальдемар ДЕЛЮҐА

ГРАФІЧНІ ВЗІРЦІ В УКРАЇНСЬКОМУ ІКОНОПИСІ XVII—XVIII СТОЛІТЬ

Використання графіки як прототипу було одним з чинників, який зумовив розвиток малярства у Східній Європі. Ґравюри, відбиті в десятках примірників, часом доходили до районів, дуже віддалених від місця свого виникнення, і спричинилися до поширення тем, що їх несли нові ідеї й художні течії. Малярство кола православної церкви на території, обмеженій історичними границями Речі Посполитої XVII ст., зазнавало впливів латинського мистецтва і, попри опозиційну щодо унії позицію, змінювалося й переймало невідомі іконографічні взірці. В латинському малярстві XVI і XVII ст. є багато прикладів з Малопольщі, Сілезії й Угорщини, що мали за взірець ґравюри німецьких і нідерландських майстрів[1]. Міра відповідности твору прототипові свідчить про індивідуальність автора, інколи ця залежність така виразна, що взірцева роль графічної основи не викликає сумнівів. Але часом посереднім елементом були дереворити, вміщені в національних виданнях Біблії. Зміни цього типу виступали і в церковному середовищі на терені нинішньої України[2].

---

[1] Walicki M. Złoty widnokrąg.— Warszawa, 1965; Marica V. G. Dürer-Werke als Vorbilder für die Gemälde eines siebenbürgischen Flügelaltars // Revue Roumaine d'Histoire de l'art. Série Beaux Arts.— Bucarest, 1971.— T. 8.— P. 13—23; Macharska M. Związki „Godów w Kanie" Tomasza Dolabelli z grafiką północną // Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowej oddziału PAN w Krakowie.— Kraków, 1971.—T. 14, N 1.— S. 169—171; Dialoge. Kopie. Variation und Metamorphose alter Kunst in Graphik und Zeichnung vom 15. Jahrhundert bis Gegenwart.— Dresden, 1975; Olszewski A. Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej.— Wrocław, 1975; Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel des Europäischen Druckgraphik des XVI. Jahrhunderts.— Nürnberg; München, 1978; Dürer Verwandlung in der Skulptur zwischen Rennaissance und Barock.— Frankfurt am Main, 1981; Cieślak K. Pierwowzory graficzne epitafiów obrazowych w Gdańsku a problemy ich ikonografii // Biuletyn Historii Sztuki.— Warszawa, 1988.— T. 50, N 3.— S. 203—223; Deluga W. The influence of Prints in Painting in Eastern Europe // Print Quarterly.— London, 1993.— T. 10, N 3.— P. 219—231.

[2] Див.: Свєнціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.— К., 1966; Biskupski R. Inspiracje grafiką malarstwa ikonowego XVII w. i 1 połowy XVIII wieku // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.— Sanok, 1977.— T. 23.— S. 10—19; Deluga W. The influence of dutch Graphic Archetypes on Icon Painting in the Ukraine. 1600—1750 // Revue des études sud-est européenes.— Bucarest, 1996.— T. 34.— N 1—2.— P. 5—26. Часом трудно говорити про безпосередній графічний взірець, як у випадку робіт риботицької майстерні. Див.: Nowacka J. Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach // Polska sztuka ludowa.— Warszawa, 1962.— N 1.— S. 27—43; Aleksandrowycz W. Rybotycki ośrodek malarski w drugiej połowie XVII wieku // Polska—Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa.— Przemyśl, 1994.— T. 2.— S. 341—350.

Ця стаття має на меті зазначити проблему, яку, можливо, докладно опрацюють і українські дослідники.

У змінах церковної іконографії найважливіше значення мали так звані кужбушки, з німецького „Kunstbuch", тобто взірці або комплекти шкіців, якими послуговувався кожен маляр. До нинішнього дня їх збереглося небагато. З грецьких пам'яток нам відомі поодинокі аркуші, що зберігаються в монастирі Симона-Петра на Афоні, в музеї Бенакі в Афінах, а також у Венеції[3]. В колекції бібліотеки національної академії наук у Бухаресті зберігається надзвичайно цікавий графічний збірник взірців, приписуваний художникові XVIII ст. Раду Зуґраву[4]. З тої ж епохи походять шкіци, що зберігаються в музеї Банату в Тімішоарі[5]. Натомість у фондах бібліотеки Національної академії наук у Києві є комплект взірців для церковних малярів[6]. Це найбільша з відомих досі колекцій, вартість якої незмірно висока.

Німецька графіка з кола Альбрехта Дюрера і його нюрнберзьких учнів — Бартелема і Ганса Зебальда Бегама, Ґеорґа Пенча і Гайнріха Альдеґревера вплинула на церковне малярство Центральної Європи посереднім чином, через графіку, включену до національних видань Біблії, а також станкове малярство Малопольщі, Верхньої Угорщини й Семигороду. Великий вплив мала книжкова церковна графіка і на балканське поствізантійське малярство XVI і XVII ст. На початку XVII ст. у церковних друках з'явилися дереворитні ілюстрації, базовані на популярних у католицьких середовищах Постиллах[7]. Для прикладу наведемо ілюстрації, вміщені у братському виданні Євангелія з 1636 р., в якому подано п'ять дереворитів, що зображають Різдво Христове, обрізання, в'їзд до Єрусалима, невірного Хому (II, 2) та зішестя Святого Духа[8]. Львівські дереворити точно наслідують ілюстрації, вміщені у краківській Постиллі з друкарні Мацея Вєржбети (іл. 1). У порівнянні з краківським „прототипом", сцени, подані у Євангелії, обернені дзеркально. Вони дещо скорочують елементи другого плану, а також мають іншу геометричну форму (витягнутий прямокутник).

У київських виданнях „Толкованія на Апокаліпсис" Андрія, єпископа Цезареї Кападокійської, з 1625 р.[9] та у виданні „Бесіди" з 1624 р.[10] моноґраміст „ТТ" вмістив дереворит із зображенням апокаліптичної сцени об'явлення св. Івана, який за композицією нагадує дереворити Альбрехта

---

[3] Vasilaki M. Eikona tou agiou Haralampos // Deltiou tis Christianikis Archaiologikis Etaireias.— Athina, 1988.— Il. 13, 14.

[4] Voinescu T. Radu Zugravu.— Bucureşti, 1978.— P. 42—71.

[5] Prîrvulescu D. Un aciet de modele aparţinînd unui zugraf din secolul al. XVIII-lea // Ars Transilvaniae.— Bucureşti, 1992.— T. 2.— P. 127—136.

[6] Національна бібліотека ім. В. І. Вернадського НАН України (далі — НБ НАН України), ф. 229. Див.: Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні.— К., 1982.

[7] Серед інших у Тріоді цвітній з 1663 і 1666 р. Пор.: Biskupski R. Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku.— Warszawa, 1991.— S. 24—25, il. 4—6; його ж. Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i w pierwczej połowie XVIII w. // Polska—Ukraina...— S. 358—359.

[8] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні.— Львів, 1981.— Т. 1.— С. 37.— № 99.

[9] Там само.— С. 43.— № 144.

[10] Там само.— С. 42.— № 139.

Увірення апостола Фоми. Постилла. 1557 р. Краків (№ 1)

На Антїпасхѵ Припѣло.

Прїидѣте съ апⷭ҇тлы прославимъ. гⷭ҇ь мой, и бⷢ҇ъ мой. леги, воскрⷭ҇шаго хрⷭ҇та.

Стⷭ҇ому Геѡргїю.

Прїидѣте мчⷩ҇колюбцы восхвалимъ, побѣдоносного Геѡргїа. леге, капѣ падокѡмъ похвалу.

Стⷭ҇ому Аѳанасїю Алеѯандрїйскому.

Протеки восгласно восхвали, великаго Аѳанасїа. ле, Алеѯандрѣномъ славу.

Ы На вⷭ҇.

Увірення апостола Фоми. Євангеліє. 1636 р. Львів (№ 2)

Дюрера і Лукаса Кранаха Старшого. Ця тема, популярна у графіці XVI ст., виступала передовсім у польських і чеських виданнях Біблії. Прикладом може бути ґравюра анонімного краківського художника, відбита з кліше, що зберігається в Яґеллонській бібліотеці у Кракові. Але вже в XVI ст. архетип Апокаліпсису, сформований під впливом латинських графічних взірців, був дуже популярним у поствізантійському світі. Однією з перших малярських реалізацій, що повторювали дереворити, які опрацював Лукас Кранах Старший, є комплекс фресок у Діонісіоу, монастирі на Афоні. Ці фрески виникли близько 1547 р. завдяки фундації Петра Рареща, господаря Молдавії[11]. Це не відособлений приклад з терену Афону. Сцени з Апокаліпсису, датовані XVII ст., вміщено в церкві монастиря Ксенофон, а в нартексі церкви монастиря Івірон — живопис з XVIII ст. У Молдавії перші апокаліптичні сцени датуються XVII ст. і збереглися в монастирі Сучавиця. У Волощині приклади цього типу відомі в реалізаціях, датованих межею XVII і XVIII ст., між іншим, у церкві Кретулеску в Бухаресті. У більшості випадків прототип був невідомий художникові, який виконав композицію за прорисами та літературними переказами, які творились у новітні часи для потреб малярів. Діонісій з Фурни вмістив описи зображень Апокаліпсису, які були додані до зразків візантійських фресок. Як здається, ця тема була відомою і київським малярам, тим більше, що вона ввійшла у канон російського малярства кінця XVII ст. Однак можна зробити висновок, що вплив мала також балканська традиція. У церковній графіці відомо багато прикладів зображення Апокаліпсису. В згаданих київських виданнях дереворити монограміста „ТТ", як і ґравюри з Біблії Йоана Леополіти, виданої у Кракові 1561 р., походять від спільного прототипу[12]. У чернігівському виданні Нового Заповіту з 1717 р. знаходимо дереворити Никодима Зубрицького, що також подають події з Апокаліпсису[13].

У львівському мистецтві, в малярстві й каменярстві, пов'язаному з католицькою церквою, помітні впливи графіки. Кам'яна декорація на західному фасаді каплиці Боїмів у Львові 1609—1615 рр. виразно інспірується нідерландськими зразками[14]. У горішній частині пластичного оздоблення, що належить до другої фази будівництва, сцена „Прибиття до хреста" (іл. 4) перегукується графічним вирішенням Герарда де Йоде (іл. 3). Мартин Камп'ян через кілька років, згідно із заповітом батька, взявся закінчити родинну каплицю при північній наві катедри[15]. Автор кам'яного оздоблення каплиці, що містилася побіч святині, втілюючи ре-

---

[11] Renaud J. Le cycle de l'Apocalypsie de Dionisioiu. Interpretation Byzantine des gravures occidentales.— Paris, 1941; Чингилингиров А. Влияние немецкой графики на иконографию поствизантийского искусства // Древнерусское искусство, зарубежные связи.— Москва, 1975.— С. 325—342.

[12] Пор.: Biskupski R. Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego...— S. 358, il. 15—16.

[13] Макаров А. Світло українського бароко.— К., 1994.— С. 136, іл.

[14] Mańkowski T. La chapelle de Boim a Lwów // Bulletin International de l'Academie Polonaise.— Kraków, 1945.— S. 62—65; Białostocki J. At the Crossroad of Classicism and Byzantinism. Leopolitan architectural archievement ca. A. D. 1600 [OKEANOS. Essays presented to Ihor Ševčenko it his Sixtieth Birthday by his colleagues and students] // Harvard Ukrainian Studies.— Cambridge (Mass.), 1983.— T. 7.— P. 53.

[15] Gębarowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce.— Toruń, 1962.— S. 47—48.

комендації фундатора, виконав дуже вишукану форму, однак при цьому не уникнув повторів. Три сцени на фасаді будівлі перегукуються з тими ж графічними роботами де Йоде, виконаними за малюнками Мартена де Воса.

У львівському середовищі знаходимо дуже багато творів, які наслідують графіку, що свідчить про ліберальне трактування іконографічних канонів при формуванні іконостасів. „Празники" як елемент структури іконостасу, що вміщуються найчастіше у другому парусі, зазнали найбільшої латинізації. Найстаріші знані й повністю збережені іконостаси з теренів України походять щойно з XVII ст.[16], з періоду, коли усталився єдиний тип, що складався з ряду намісних ікон, празників і Деісуса[17]. Генеза празників не зовсім з'ясована. М. Покровський вважає, що вони сформувались у Речі Посполитій, звідки потрапили до Росії[18]. Але слід пам'ятати, що празники були відомі в Греції наприкінці XVI ст., у формі так званого Додекаортону. Зображення, для яких в іконостасі було виділено спеціальний ряд, поширюють найчастіше західні взірці. У цей час з'явилися нові просторові вирішення, багате різьблене оздоблення і нова орнаментальна декорація, які спричинилися до розбудови форм іконостасу. Як і в латинському мистецтві, це було наслідком загального поширення стилю Корнеліса Флоріса з Антверпена.

Іван Руткович, один з найбільших художників, що творив у районі Львова і Жовкви, не раз черпав теми з робіт нідерландських графіків, використовуючи їх для виконання нової композиції. Він осів у Жовкві, дістав громадянство. З підписаних робіт відомо кілька виконаних іконостасів для Жовкви, Скваряви, Волиці-Деревлянської. В іконах цього майстра видно традиційну провінційну майстерність та водночас помітні спроби пожвавити її новими художніми вартостями, які несло західне мистецтво[19]. Прецелла з Волиці-Деревлянської із зображенням Христа і Марії Магдалини виразно повторює мідерит Герарда де Йоде. Так само й інші сцени з празників беруть за зразок роботи згаданого ґравера, вміщені у так званій Біблії Піскатора. Цей збірник зразків, який вперше видав 1614 р., та згодом у 1639, 1643, 1650 та 1674 рр. в Амстердамі Клеш Янш Вішер, є збірником ґравюр на теми Старого й Нового Заповітів, відбитих з дошок авторів, що працювали в XVI ст. в Нідерландах. Це були брати Вірікси, Ґ. Ґольціус, Ян Мюллер та інші, які виконували мідерити за малюнками Мартена де Воса і Мартена Гемскерка[20]. Чотириста ґравюр, зібраних воє-

---

[16] Автор не враховує групи збережених західноукраїнських іконостасів другої половини XVI ст., які в науковий обіг впровадив ще І. Свєнціцький. Див.: Свєнціцький І. Іконопись Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1929.— С. 87—92. *(Ред.)*

[17] Konstantynowicz J. B. Ikonostasis...— Lwów, 1939.— T. 1.

[18] Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских.— Санкт-Петербург, 1892.— С. 13.

[19] Ясинецька О. Нові знахідки із творчого доробку жовківського маляра Івана Рутковича та його майстерні // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П. М. Жолтовського.— Луцьк, 1994.— С. 38—40.

[20] Гамлицкий А. В. Библия Пискатора, ее издания и иконографические источники // Филеевские чтения. Тезисы конференции 16—19 мая 1995 года.— Москва, 1995.— С. 19—22; пор.: Schuckman Ch. Jan Philipsz Schabaelie (1592—1656) and his Bibles in Prints // Print Quarterly.— London, 1990.— T. 7.— P. 1, 67—68.

дино, потрапили до дуже віддалених країн, приклади їх наслідування ми знаходимо також у Москві, Ярославлі й Ростові[21]. В. Свєнціцька порівняла кілька прикладів з України, передусім твори Івана Рутковича, з рельєфами каплиці камп'янів[22]. Якщо йдеться про проблему взірців для каплиці, слід звернути увагу на ранішу збірку графіки, яку 1586 р. видав Герард де Йоде під назвою „Thesaurus". Вона зібрала комплект мідеритів, містила цитати зі Святого Письма і мала нумерацію[23]. Ті самі дошки через кільканадцять років використав брат Петера де Йоде, котрий докомпонував сцени, яких бракувало, до нового видання „Theatrum Biblicum", популярно званого Біблією Піскатора.

Черговими художниками, праці яких охоче копіювали, були брати Вірікси, які також працювали в Антверпені. Багато робіт, виконаних за тими ж рисунковими взірцями Мартена де Воса, Корнеліса Флоріса та інших. Роботи Яна Вірікса дуже часто копіювали антверпенські ґравери, що працювали для книговидавця Хрістофера Плантіна[24]. Звідси і їх величезна популярність у другій половині XVI ст. На цього видавця працювало багато ґраверів: Кріспін ван ден Броек, Петер ван ден Гейден, Петер Гуйс, Петрус а Мерінґ, Філіп і Теодор Ґалле та інші[25]. У церкві Успення Богородиці у Львові є частина іконостасу, яку намалював Микола Петрахнович[26]. У ряду ікон празників є цікавий цикл, опертий на латинських взірцях. Ікона, що зображає бичування Христа, наслідує мідерит Ієроніма Вірікса, що входить до циклу „Pasio Domini Nostri Jesu Christi", виданого Я. Вішером у Антверпені[27]. Графічний взірець був опрацьований за рисунком Мартена де Воса. Для порівняння наводимо ікону з колекції Російського музею у Санкт-Петербурзі. Виконана наприкінці XVII ст. в майстерні Оружейної палати, ця робота нагадує іншу ґравюру, що походить з Біблії Піскатора. Опрацьована Петером де Йоде, вона спирається на згаданий ескіз де Воса, одного з найбільших антверпенських художників кінця XVI ст. Третьою графічною композицією, що використовує цей рисунковий взірець, є мідерит Адріана Колларта з циклу „Vita, Passio et Resurectio Jesu Christi" (іл. 5). В ній ми бачимо великі зміни, і можна припустити, що

---

[21] Пор.: Успенский И. А. Живописец Василий Познанский, его произведения и ученики // Золотое руно.— Москва, 1906.— Т. 2.— № 7.— С. 75—87; Тарабин Ю. Библия Пискатора в русской письменности и искусстве // Труды XV Археологического съезда в Новгороде.— Москва, 1911.— С. 108—109; Некрасова М. А. Новое в синтезе живописи и архитектуры XVII века // Древнерусское искусство XVII века.— Москва, 1964.— С. 89—108; Павленко А. А. Карп Золотаев и московские живописцы последней трети XVII в. // Памятники культуры. Новые открытия.— Москва, 1982.— С. 301—316; Бусева-Давыдова И. Л. Новые иконографические источники в русской живописи XVII в. // Русское искусство позднего средневековья. Образ и смысл.— Москва, 1993.— С. 190—206.

[22] Свєнціцька В. І. Іван Руткович...— С. 107.

[23] Mielke H. Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts: Der Thesaurus Veteris et Novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler // Zeitschrift für Kunstgeschichte.— Berlin, 1975.— Bd. 38.— S. 29—83.

[24] Lee Bowen K. Wierix and Plantin: A question of Orignals and Copies // Print Quarterly.— London, 1997.— T. 14, N 2.— P. 131—150.

[25] Górska B. Krzysztof Plantin i oficyna Plantiniana.— 1989.— S. 208—223.

[26] Александрович В. Хронологія іконостаса Успенської церкви у Львові // Українське барокко та європейський контекст.— К., 1991.— С. 146—147.

[27] Mauquoy-Hendrickx M. Les estampes des Wierix.— Bruxelles, 1978.— T. 1, N 151.— P. 22.

автор вклав більше власної художньої вигадки. Павло з Алеппо в описі фресок у Благовіщенській церкві братського монастиря у Києві згадав сцену бичування, яка „показувала Христа і двох солдатів, що б'ють його палицями по голові, а третій подає Йому гілочку з зеленим листям і квітами...“[28] Цей опис відповідає композиціям, що спираються на нідерландську графіку. Подібну сцену знаходимо й у церковній графіці. Прикладом є дереворит, уміщений у Тріоді, виданій у Києві 1631 р.[29]

У фондах Національного музею в Києві є ікона, що зображає Христа Виноградаря. Вона наслідує мідерит Ієроніма Вірікса[30]. Це тема дуже популярна в графіці від початку її виникнення[31]. Слід згадати, що в колекції Національної галереї мистецтв у Вашинґтоні є копія мідерита Вірікса[32]. Зображення євхаристичного характеру були поширені в українському малярстві вже у XVII ст. Павло з Алеппо згадує сцену в братському монастирі, яку було вміщено в горішній частині склепіння[33]. Вона зображає оголеного зраненого Христа, який сидить на кріслі. Виноградна лоза, що виходить з Його боку, оточує Його голову, а зі стиснутого в руці виноградного грона стікає сік у чашу. Композиція стосується Його слів у Євангелія: „Я буду пити нове вино у царстві Отця Мого“. Цей опис узгоджується з популярним, особливо наприкінці XVII ст., євхаристичним зображенням, виконаним також у графічній формі. Саме у цій техніці відоме найстаріше зображення такого типу з XVII ст. Це фраґмент титульного аркуша Служебника, виданого у Львові 1691 р. Черговою версією є дереворит, який виконав Никодим Зубрицький. Він є в Акафісті, виданому у Львові 1699 р. За Р. Біскупським, цей дереворит — копія невідомого взірця. Повторення цієї теми з'являються і в іконописі. Найближчою аналогією є ікона, датована першою половиною XVIII ст., що зберігається у фондах Історичного музею в Сяноку[34]. Анонімний художник трохи спростив композицію, змінивши пропорції колони і форму виноградного листя. У сяноцьких фондах зберігається ще кілька версій цієї теми. Тут слід також згадати ікону XVIII ст. у фондах Національного музею образотворчого мистецтва у Києві (іл. 10). Зображення „Виноградна лоза Христа“ знаходимо також у волоському малярстві XVIII ст. Серед них можна згадати фреску з церкви Святих Апостолів у Гурезі[35].

---

[28] Ukraina w połowie XVII wieku w relacji arabskiego podróżnika Pawła, syna Makarego z Aleppo.— Warszawa, 1986.— S. 78.

[29] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— Т. 1.— С. 52.— № 220.

[30] Членова Д. Г. Давнє українське мистецтво XII—XVIII століть. Каталог розширеної експозиції музею.— К., 1988.— С. 32; Mauquoy-Hendrickx M. Les estampes...— P. 102.— N 583.

[31] Lambert G. Étude iconographique du pressoir mystique a travers la gravure du XV e et XX siècle // Le pressoir mistique. Actes du Colloque de Recloses, 27 mai 1989.— Paris, 1990.— P. 107—135. Книга подає ілюстрації інших наслідувань мідерита Вірікса: анонімного художника в катедральному костелі Ель-Бурґо де Осма в Іспанії, художню версію XVIII ст. в костелі Де ля Дорад у Тулузі, а також пілігримницький дереворит з Епіналя.

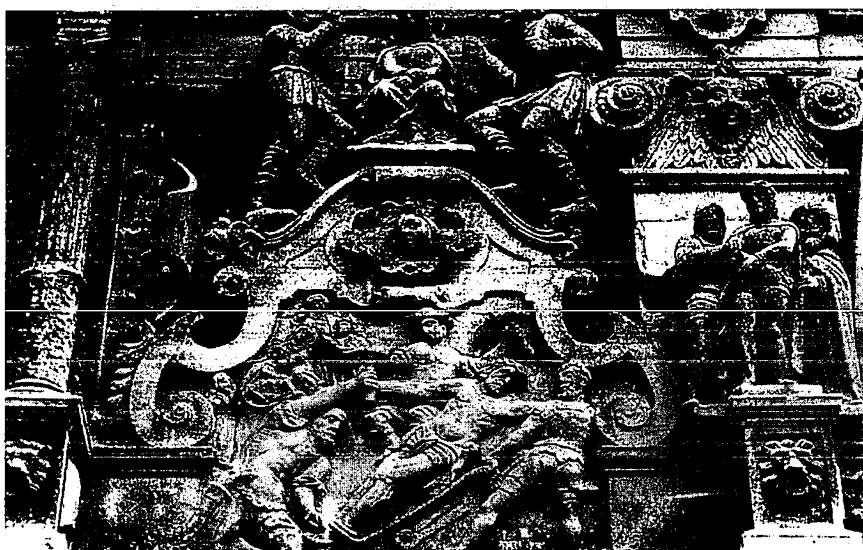
[32] Field R. S. Fifteenth century Woodcuts and Metalcuts from the National Gallery of Art.— Washington (D. C.), 1965.— N 124.

[33] Ukraina w połowie XVII wieku...— S. 78.

[34] Biskupski R. Inspiracje...— T. 23.— S. 10—19.

[35] Vasiliu A. Sensuri ale transparenţei în iconografia brâncovenească. Schitul Sfinţii Apostoli-Hurez // Studii şi cercetări de istoria artei. Seria Artă plastică.— Bucureşti, 1990.— T. 36.— Il. 2.

Петер де Йоде. Прибивання до хреста (№ 3)



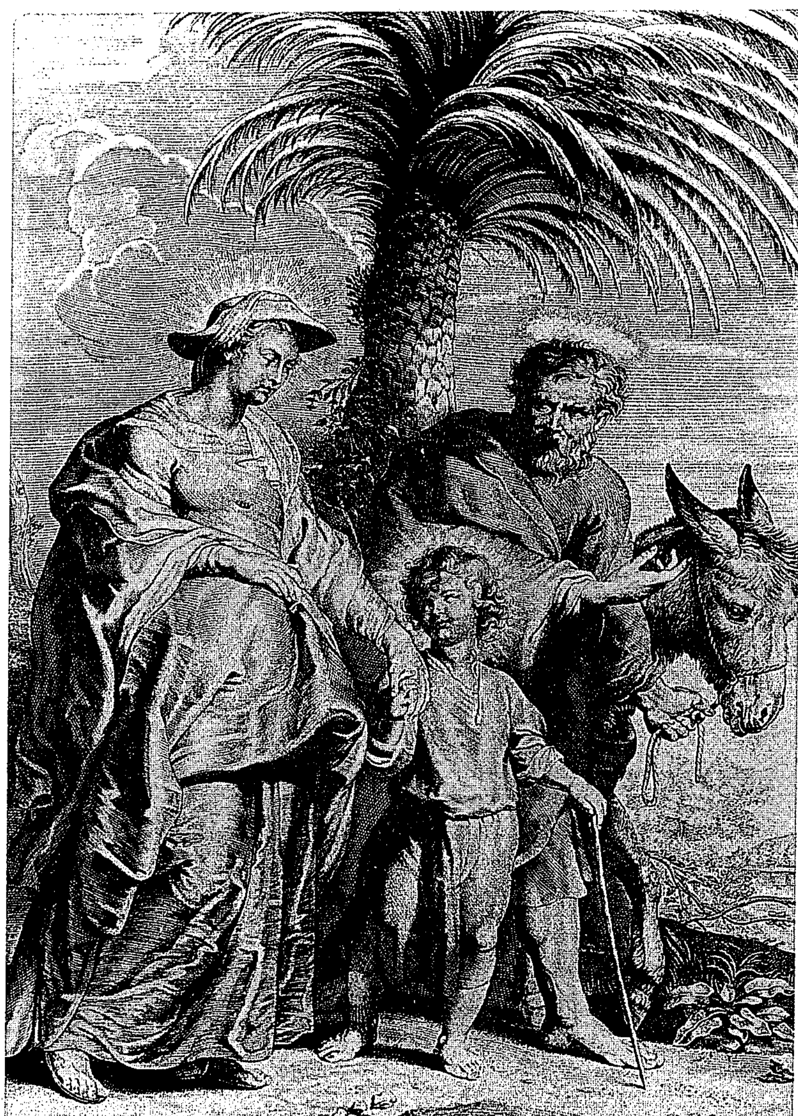
Прибивання до хреста. Львів. Каплиця Боїмів (№ 4)

Адріан Коллapт. Прибивання до хреста (№ 5)

С. а Больсферт. Св. Катерина (№ 6)

Св. Катерина. Національний музей у Варшаві (№ 7)

Київський майстер. Втеча до Єгипту (№ 8)



Корнеліс Ґалле. Втеча до Єгипту (№ 9)

Христос Виноградар. Київ. Національний художній музей (№ 10)

Малярство XVII ст. Лівобережної України зазнавало значно менших впливів європейської графіки, зміни можна зауважити передусім у способі компонування сцен. Але слід пам'ятати, що творів з цього періоду збереглося не дуже багато. Нідерландська графіка натомість відіграла велику роль у розвитку ілюстративного дереворита київських друків. Тут охоче приймали нові вирішення біблійних тем з „Theatrum Biblicum". Можливо, за цим збірником графічних взірців створювалися фрески у церкві братського монастиря в Києві, якщо судити з описів Павла з Алеппо[36]. Найбільшим підприємством, за яке взялися українські видавці, була спроба публікації так званої Лицевої Біблії, тобто збірки дереворитів, що ілюстрували сцени Старого й Нового Заповітів. Автором задуму був чернець Ілля, який виконав близько 133 дереворитів, наслідуючи нідерландські взірці й пристосовуючи їх до вимог православ'я. Ці роботи частково було вміщено у виданнях „Меч духовний" 1666 р. й „Вінець Христа" 1688 р. Натомість збірка сцен Апокаліпсису збереглася в окремих аркушах[37]. Не всі роботи до видання Біблії були авторства Іллі, адже є й дереворити, підписані монограмами „КЗ" й „ТП", ідентифікованого як Тимофій Петрович.

У колекції Національної бібліотеки у Варшаві є мідерит „Поклоніння трьох царів", який виконав Захарій Самуйлович[38]. Це копія мідерита Олександра Тарасевича, який вмістив композицію у „Rosarium", що був виданий у Вільні 1680 р.[39] Мабуть, і для цієї ґравюри взірцем був мідерит, виконаний нідерландським художником, про що свідчить ікона анонімного маляра, яка походить з колекції Національного музею у Варшаві. Часто церковні ґравюри ставали зразком для пізніших наслідувачів. Мідерит Івана Федоровича Зубова із зображенням св. Івана Золотоустого, вміщений у московському виданні „Бесід" 1708 р., очевидно, наслідує раніший взірець, копійований іншими ґраверами: монограмістом „ІМ", у чернігівському виданні Служебника 1737 р.[40], Михайла Чернявського, також у чернігівському виданні Служебника 1746 р.[41], Адама Ґочемського в почаївських друках[42] та Аверкія Козачковського.

Наприкінці XVII ст. популярним серед церковних малярів збірником взірців була так звана Біблія Ектипа. Серед наслідувачів ілюстрацій німецької Біблії можна згадати київського ґравера „Майстра Георгія", який вмістив свої ґравюри у виданні Нового Заповіту 1727 р.[43], та Михайла Чернявського[44].

---

[36] Ukraina w połowie XVII wieku...—S. 78.

[37] Юрчишин О. Лицева Біблія (1645—1649) гравера Іллі // Історія релігій в Україні. Тези повідомлень V міжнародного круглого столу (Львів, 3—5 травня 1996 року).— К., Львів, 1995.— Т. 4.— С. 510—512.

[38] Sztuka iluminacji i grafiki cerkiewnej, katalog wystawy. Biblioteka Narodowa.— Warszawa, 1986.— S. 77, N 133.

[39] Aleksiejewa M. Ryciny Aleksandra Tarasewicza do „Rosarium" i „Różańca" Aleksandra Hilarego Połubińskiego // Przegląd Wschodni.—Warszawa, 1994.— T. 3.— S. 481, N 3.

[40] Логвин Г. Н. З глибин. Ґравюри українських стародруків XVI—XVIII ст.— К., 1990.— № 356.

[41] Там само.— № 407.

[42] Grafika w kręgu Cerkwi prawosławnej i Kościoła grecko-katolickiego XVII i XVIII w.— Chełm, 1993.— S. 24, N 5.

[43] Witkowski W. Katalog starodruków cyrylickich Muzeum Zamku w Łańcucie (Dział Sztuki Cerkiewnej).— Kraków, 1994.— S. 35, N 58, il. 18; Sztuka iluminacji...— S. 71, N 107.

[44] Логвин Г. Н. З глибин...— Іл. 439 і 440.

У тридцяті роки XVIII ст. в церкві Святої Трійці в Києві було виконано нове малярське оздоблення, іконографічна програма якого відрізнялася від тодішньої схеми. Вхід до святині, оздоблений великим пейзажним фризом, впускав віруючих до передсінка, заповненого постатями, вишикуваними у дві колони. Переступивши поріг самої святині, зауважуємо величезну фреску з зображенням вигнання перекупників з храму, безперечно, взяту з латинських взірців. Інша сцена — „Хрещення ефіопського вельможі" — виразно повторює мідерит з Біблії Піскатора, виконаний за малюнком Гемскерка[45]. Це зображення нав'язує до історії з „Діянь Апостолів", що розповідає про навернення ефіопа апостолом Филипом: „І сказав затримати віз, і обидва, Филип і вельможа зійшли до води, і охрестив його" (Діяння Апостолів, VIII, 38). Відомості про художню діяльність у Печерській лаврі досить скромні, оскільки збереглося небагато робіт. Архівні матеріали також скупі, бо 1718 р. більшість документів згоріло; тоді ж загинуло багато малюнків. Про діяльність малярської школи у XVIII ст. свідчать збережені альбоми із західноєвропейськими ґравюрами, церковні ґравюри, а також рисунки і шкіци, що є, мабуть, малярськими проектами. В Києві у першій половині XVIII ст. діяли такі малюнки, як Федір Павлов, Аліпі Ґалік, Василь Мартиянович зі Слуцька, Іван Попович, Єрмол Федоров, Данило Тавров, Данило Краковський та інші. В київському середовищі місцеві малярі досить часто копіювали графічні роботи, про що свідчить колекція згаданих рисунків з малярської майстерні Лаври, яка тепер зберігається у бібліотеці Національної академії наук у Києві. Вони постали в 1740—1760-х рр. і належать до одних із найстаріших відомих „ориґіналів", тобто до збірки іконографічних взірців для майстра-іконописця у Східній Європі. Київські ескізники становлять незмірно велику вартість для дослідників явищ у церковному малярстві епохи „byzance apres byzance" (візантійське після візантійського). Вони показують, як змінювалося мистецтво протягом століть, яке у Східній Європі охоче сприймало іконографічні новинки, запроваджені у латинських середовищах. Багато альбомів містять рисунки місцевих авторів, часто копії нідерландських і німецьких ґравюр, а також копії мідеритів місцевих ґраверів. В окремих альбомах містяться також мідерити видатних німецьких і нідерландських художників: Альбрехта Дюрера[46], Єроніма Кока[47], Корнеліса Ґаллі[48], Яна, Юстуса і Марка Саделерів[49], Фредеріка де Вітта[50], Єроніма і Йогана Петера Вольфів[51], а також французьких та італійських Жака Калло[52] і Стефано де ля Белля[53]. З того ж джерела походять видання так званої Біблії Піскатора, яка справила надзвичайний вплив на іконографічні зміни у церковному малярстві в Україні і Росії у XVII ст., —

---

[45] Каргер М. К. Из истории западных влияний в древнерусской живописи // Материалы по русскому искусству.— Ленинград, 1928.— С. 66—77.

[46] НБ НАН України. Ін-т рукописів, ф. 229, № 42.

[47] Там само.— № 40.

[48] Там само.— № 8, 29, 43.

[49] Там само.— № 30, 31, 43.

[50] Там само.— № 43.

[51] Там само.— № 2 і 29.

[52] Там само.— № 42.

[53] Там само.— № 40.

примірник 1674 р.[54] та некомплектний примірник[55]. Чергові збірники графічних взірців — „Альбом" І. Д. Гертца, виданий у Аугсбурзі 1723 р.[56], та „Nutzliche Apweisung zur... Kunst", 1744 р.[57]

Рисунок з альбому, що походить близько з 1740 р., зображає святу Катерину Александрійську і виразно наслідує роботу Схельте а Больсферта (іл. 6), фламандського ґравера зі школи Петера Пауля Рубенса, який працював у Антверпені[58]. Фламандська ґравюра була виконана за олійною картиною Рубенса, місце нинішнього зберігання якої невідоме. Про популярність цієї ґравюри свідчить факт, що її копіював навіть сам автор. У колекції Національного музею у Варшаві є олійна картина (іл. 7), що походить з Вільна і наслідує ґравюру Больсферта. Інший рисунок з київської колекції, що зображає „Повернення святої родини з Єгипту" (іл. 8), був зроблений, очевидно, тим самим художником, який є автором попереднього ескізу[59]. Робота копіює ґравюру на цей раз іншого ґравера зі школи Рубенса — мідерит Корнеліса Галле (іл. 9). Іншу версію опрацював Лукас Форстерман (1595—1675). Відомо кілька ґравюр різної якости, бо художник ретушував мідеритну дошку і використав її багато разів. У бібліотеці університету у Варшаві є пізній відбиток з відретушованої дошки: додано ореол з променями над головами Марії і Христа, затерто лелеку зі змією у дзьобі в лівому горішньому куті, бракує прізвища ґравера і присвяти Хуанові Фернандесу Веласко. Мідерит ілюструє олійну картину Рубенса, датовану 1614 р., яка тепер зберігається в колекції Вадсворт Атенеум в Гарфорті, а підготовчий рисунок до ґравюри зберігається в Луврі. Інші рисунки з колекції бібліотеки Академії наук наслідують інші ґравюри європейських художників. Слід згадати шкіц, опрацьований монограмістом „ҐР"[60]. Композиція наслідує мідерит Яна Саделера, виконаний за підготовчим рисунком Мартена де Воса[61]. Примірник зберігається в колекції Національного музею у Варшаві[62].

У західній частині України іконографію мистецтва XVIII ст. формували унійні тенденції, інспіровані василіянами. Одним із перших художників, якого можна зарахувати до уніатських творців, був Йов Кондзелевич*. 1687 р., на дев'ятнадцятому році життя, він вступив до чину василіян. Діяв найперше на Волині, а його найвидатнішим творінням є Богородчан-

[54] НБ НАН України. Ін-т рукописів, ф. 160, № 404.

[55] Там само.— Ф. 229, № 24.

[56] Там само.— № 23.

[57] Там само.— № 28.

[58] Там само.— Ф. 229, № 1. Пор.: Жолтовський П. Малюнки...; Hollstein F. W. H. Dutch and Flemish etchings and engravings and woodcuts ca. 1450—1700.— Amsterdam, 1950.— Т. 3.— S. 84, N 266.

[59] НБ НАН України. Ін-т рукописів, ф. 229, № 1. Пор.: Жолтовський П. Малюнки...; Hollstein. F. W. H. Dutch and Flemish...— Amsterdam, 1952.— Т. 6.— S. 51, N 44.

[60] НБ НАН України. Ін-т рукописів, ф. 229, № 14. Пор.: Жолтовський П. Малюнки...— № 978.

[61] Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Ausstellung: Köln, Antwerpen, Wien.— Köln, 1992.— S. 508, N 121.2.

[62] Інвентарний номер: Gr. Ob. H. 202088.

* У цьому твердженні автор не враховує хронологію життя Й. Кондзелевича (1667—1740) та запровадження унії на Волині. „Уніатськими" можна вважати лише маловідомі два останні десятиліття діяльности митця. Том у окреслення Й. Кондзелевича як „уніатського творця" не може бути визнане коректним *(Ред.)*.

ський іконостас. М. Ґембарович вважає, що йому під час виконання іконостасу допомагав Ананій Мазикевич, який вступив до василіянського монастиря 1699 р.[63] Основною рисою цього комплексу є прийняття нової художньої орієнтації, що полягала на просвітленні палітри і впровадженні нових іконографічних схем. „Тайна вечеря“ з цього іконостасу виразно нав'язує до графічної композиції Яна Саделера. Мідерит, що спирається на картину Петера де Вітте, використовували численні художники, що працювали в цьому реґіоні. Прикладом цього є робота Рутковича зі сценою „Тайної вечері“ з іконостасу у Волині-Деревлянській, датованого 1682 р. Унійне середовище принесло невідомі доти східній церкві теми, пов'язані зі страстями Христа, наприклад, зображення Дитяти Ісуса, яке спить на черепі в оточенні знарядь мук. Іншою популярною темою був пелікан, що годує пташенят власною кров'ю, — символ євхаристії. Ця тема була знаною від середньовіччя, а в Україну потрапила завдяки графічним взірцям і станковому малярству.

Подані вище приклади застосування графіки як взірця для іконописного малярства на теренах України — не всі екземпліфікації цього типу. А проте вони виразно підкреслюють взаємні художні зв'язки церкви і костелу. Але явище цього типу не було винятковим у мистецтві в цій частині Європи, адже такі приклади відомі в Греції — як на континенті, так і на островах. Завдяки передовим за розвитком техніки графічним взірцям, ці зміни, попри величезні теологічні відмінності, могли відбуватися всупереч прийнятим засадам, опрацьованим Візантією.

З польської мови переклав Іван СВАРНИК

Val'demar DELIUGA

GRAPHIC PROTOTYPES IN THE UKRAINIAN ICON PAINTING OF THE 17th AND 18th CENTURIES

The article provides a number of specific examples of Western European graphic patterns which were used as original compositions of relics in the domain of Ukrainian painting and drawing (17th — first half of the 18th cc.) as well as some relics of the Latin art culture in Western Ukraine. The presented examples suggest that the Ukrainian painters of those times relied predominantly on Dutch and Flemish drawings, dating back the end of the 16th and the first half of the 17th cc.

[63] Gębarowicz M. Studia...— S. 272.

Дмитро КРВАВИЧ

УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА ПЕРІОДУ РОКОКО

Сорокові роки XVIII ст. — переломний етап у розвитку барокової скульптури на українських землях, передусім у західних реґіонах України, на терені яких цей вид мистецтва досяг свого апогею як українська рококова пластика. Саме тоді тут сформувалося одне з найяскравіших європейських мистецьких явищ, яке спочатку дістало назву „львівська рококова скульптура“[1], однак пізніше, коли з'ясувалося, що воно охоплює набагато ширшу територію, котра сягає українського Лівобережжя на сході та Лемківщини, Холмщини і Підляшшя[2] на заході, тобто виходить далеко за терени Галичини і Волині, відмовилися від цієї умовної назви на користь терміна, більш відповідного суті явища, — українська рококова скульптура, маючи на увазі головні реґіони випромінювання цього стильового явища, тобто терени Галичини, Лемківщини, Холмщини, Волині та центральних районів України[3].

Історично склалося так, що на початку XVIII ст. виникли сприятливі умови для здійснення широкомасштабних архітектурних задумів. Завдяки підтримці багатих меценатів постали такі перлини європейського рококо, як собор св. Юра і домініканський костел у Львові, ратуша в Бучачі й церква св. Андрія у Києві[4]. Усі ці будівлі — феноменальні і своїми архітектурними образами, і пластичним оздобленням — стали відправними точками у виникненні такого мистецького явища, як українська рококова скульптура.

Рококова скульптура українських земель — як кам'яна, так і дерев'яна — пов'язана передовсім із сакральним будівництвом, хоча в той період виконано немало і палацової пластики та пластики громадських будівель, а також скульптури, яка вільно стоїть у просторі. „Рококовий вибух“, як можна було б назвати мистецьку активізацію в будівельній сакрально-палацовій культурі Правобережної України, особливо Гали-

---

[1] Mańkowski T. Lwowska rzeźba rokokowa.— Lwów, 1937.— S. 9—24.

[2] Kowalczyk J. Ze studiów nad geografią lwowskiej rzeźby rokokowej // Rokoko. Studia nad sztuką pierwszej połowy XVIII wieku. Materiały sesji Stowarzyszenia historyków sztuki, zorganizowanej wspólnie z Muzeum Śląskim we Wrocławiu. Październik 1968.— Warszawa, 1970.— S. 199—217.

[3] Крвавич Д. Українська барокова пластика як явище українського мистецтва // Вісник Львівської академії мистецтва.— Львів, 1994.— С. 34.

[4] Логвин Г. Українське бароко в контексті європейського мистецтва // Українське бароко і європейський контекст.— К., 1991.— С. 10.

чини та Волині 40—70-х років XVIII ст., пов'язаний передовсім з уже названими спорудами у Львові та Києві. Крім того, треба назвати костел у Бердичеві, костел і церкву в Городенці, а також церкви Покрови, св. Миколая і василіанську в Бучачі, костели в Монастириськах, Збаражі, Лешневі, львівські костели св. Антонія, Марії Сніжної, Марії Магдалини, кармелітів, св. Мартина, кафедральний костел, церкву Успіння, цілий ряд палаців, міщанських будинків Львова. Утім, не можна оминути увагою й такі комплекси рококового мистецтва, як костели у підльвівських селах Наварії та Годовиці, палац у Кристинополі, костел у Підгірцях. Усі ці споруди — переважно архітектурні шедеври.

Стиль рококо прийшов на Україну зненацька. З'явилась нова група людей — меценати, пасією життя яких стало будівництво сакральних і палацових споруд. Скульптура в цих об'єктах органічно сплавлена з архітектурою, виростає із цих споруд, і говорити про неї, не згадуючи архітектурного середовища, неможливо, вона — невід'ємний елемент цього середовища, інтеґральний його чинник, який архітектуру доповнює і без якого її самостійне існування немислиме, тому що тоді вона була б позбавлена багатьох компонентів, які якраз і становлять її рококову значеннєвість. Узагалі рококова архітектура дуже скульптурна, деякі зі споруд того часу візуально здаються ґрандіозними за масштабами, тоді як це невеликі будівлі з малими, тісними приміщеннями. І за конфіґурацією вони часто є носіями ряду скульптурних суто рококових прикмет — з їхнім ґраціозним силуетом, несподіваними перепадами опуклих і вгнутих площин, стін будівлі, винятково викінченими деталями форми, позірною легкістю, невагомістю[5].

Рококова скульптура і традиційний іконопис

Кажучи про рококову експансію в середині XVIII ст., слід зауважити, що форми цього стилю проникають у храми, як римо-, так і грекокатолицької конфесій, а також у православні церкви, правда, меншою мірою. Видно, що якраз близьке співіснування в Україні різних храмів, коли віруючі одного обряду без перешкод могли відвідувати храми іншого, ставало чинником взаємовпливів. У сенсі парадности, показовости, видовищности релігійних обрядів великої різниці між конфесіями не було. Якщо ж ідеться про образотворче мистецтво, то різниця була, до того ж і дуже суттєва, як, зрештою, і сьогодні.

У церквах східного обряду мистецтво у храмі — явище сакральне, воно безпосередньо залучене до літургійного процесу. Ікона є елементом, без якого не може практично відбуватися богослужіння, вона — інтеґральна частина храму. Крім того, храмова ікона існує як сакральний об'єкт, який безпосередньо, функціонально контактує з віруючим. Бо якщо звичайне релігійне зображення як мистецький об'єкт має переважно три виміри — висоту, ширину, глибину, то ікона як об'єкт сакральний наділена одним виміром, завдяки якому, власне, контактує з людиною, котра перед нею молиться, — вона „дивиться" на віруючого, це і є четвертий вимір ікони, чинник величезного емоційного впливу. Цей чинник сакральне мистецтво Заходу втратило ще у добу раннього Відродження, коли мистецтво като-

[5] Гембарович М. Скульптура та різьблення // Історія українського мистецтва: У 6 т.— К., 1968.— Т. 3.— С. 126.

лицького світу відійшло від традицій мистецтва Візантії, носіями якого були художники Чімабуе, Джотто, Лоренцетті та інші митці з їхнього оточення. Образотворче мистецтво західних святинь стало мистецтвом релігійного зображення, тобто зображена у вівтарній споруді особа може зовсім „не враховувати", що перед нею хтось стоїть навколішки і молиться, вона на нього „не дивиться", як ікона, намальована у візантійських традиціях. Вівтарна композиція перестала бути сакральним зображенням — у цьому якраз і полягала найбільша різниця між цими мистецтвами. Цікаво, що у багатьох латинських храмах як виняткові реліквії зберігаються давні українські чи візантійські чудотворні ікони, наприклад, знаменита Белзька (Ченстоховська) Богородиця, відома Домініканська Богоматір, що зберігалась у домініканському костелі у Львові й була у 1945 р. вивезена до Ґданська, та багато інших аналогічних ікон, з якими часто пов'язані леґенди про їх київське походження. Саме фактор співіснування в Україні різних конфесій відігравав аж ніяк не другорядну роль у зародженні нових рис рококової пластики.

Неминуче поставало тоді питання: чому умовне, схематичне, узагальнене іконне зображення сакрально дійовіше, ніж зображення візуально натуралістичне. Питання дієвости сакрального зображення було актуальним у західному релігійному світі протягом усього XVII ст. Боротьба з Реформацією, протестантизмом, православ'ям тощо ставила ці проблеми дуже гостро перед католицькою церквою, яка не хотіла здавати своїх позицій. Тому в реалістичному релігійному мистецтві Заходу відбувався процес відходу від реалізму релігійного мистецтва в напрямку до його умовности, тобто до сакралізації та онтологізації.

В умовах України XVIII ст. приїжджі скульптори, потрапляючи у середовище дії давнього українського іконопису, інтуїтивно мали відчути силу його сакральної дієвости, тому їхній пошук у храмовій скульптурі був спрямований по лінії образної духовної умовности у пластиці, часткового позбавлення її „тілесности", полягав у відході від натуралізму в зображенні тощо. Якщо мистецтво доби бароко було великою мірою мистецтвом візуально чуттєвим, іноді досить „плотським", то тепер воно спрямувало свій розвиток у напрямку онтологізації, абстрагування зображувальних форм, пошуків духовної знаковости, у напрямку наближення до почуттів віруючого. Тому найбільш діяльним джерелом інспірації, джерелом одуховлення нашої барокової скульптури на стадії її переходу до фази рококо міг бути тільки давній іконопис, прекрасні зразки якого можна було побачити у кожній, навіть найскромнішій сільській церкві[6].

Цій проблемі довелося приділити так багато уваги тому, що навколо неї останнім часом точиться немало дискусій, висуваються фантастичні теорії про театральність, лицемірство цього мистецтва тощо[7]. Справді, дійство можна назвати театральним тоді, коли, наприклад, у церкві чи біля неї показувано театралізовану містерію — інсценізацію якоїсь релігійної події, коли є виконавці дійства і глядачі. Літургійну службу — хоч би якою приоздобленою вона була — театральним дійством назвати не

[6] Возницкий Б., Опанасенко Н. Мастер Пинзель — легенда и реальность. Каталог выставки.— Львов, 1988.— С. 2—4.

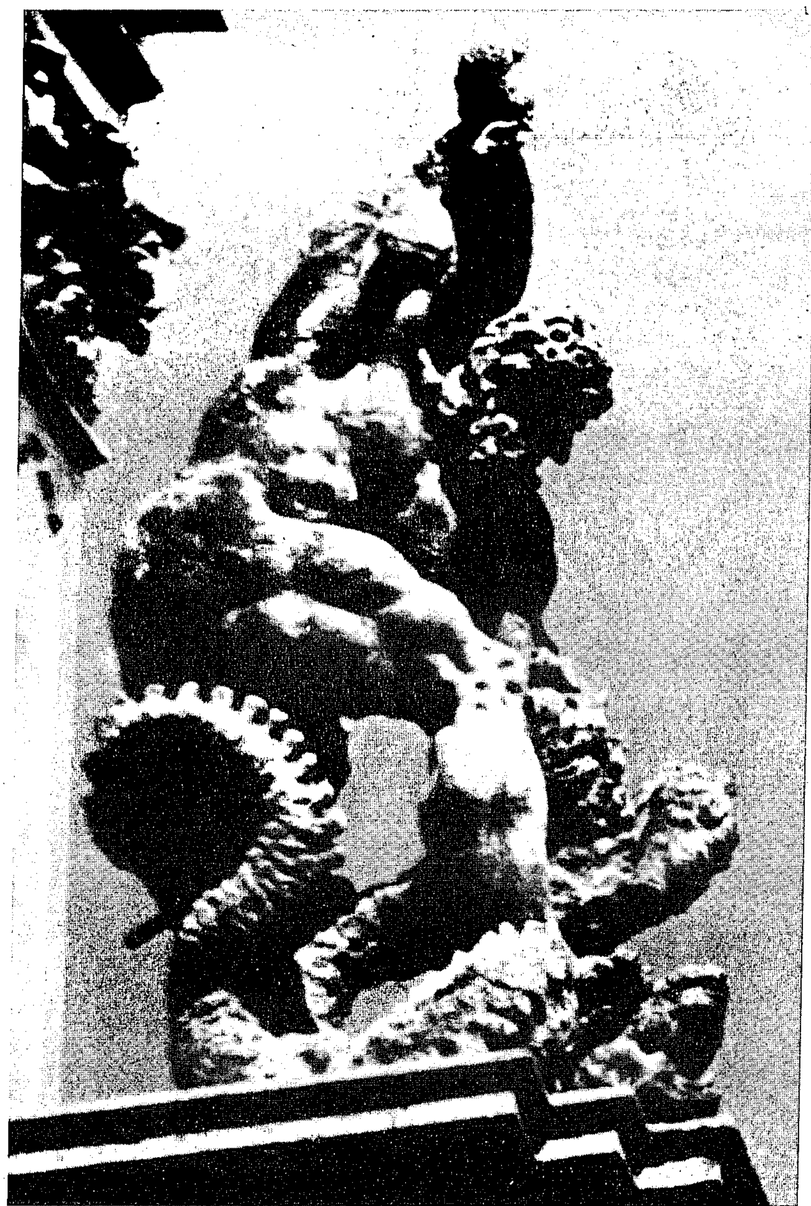
[7] Див., зокрема: Teatr i Mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem i Wschodem. Katalog / Pod redakcją Konstantego Kalinowskiego.— Poznań, 1993.

можна. Літургія — це сакральне дійство, до якого однаковою мірою залучені священик біля Святих Тайн, усі присутні віруючі й увесь ансамбль церкви з іконами, скульптурами, хоровим супроводом, кадильним димом тощо.

Що ж до містики, то внутрішнє, духовне бачення Бога притаманне кожній людській особистості, якщо на якомусь життєвому етапі це чуття не було кимось приглушене чи вбите. Цей фактор цілком натуральний, як нормальною є духовність у релігії. Інша річ атрибути, жести, засоби мистецького виразу — чинники, дієвість яких часто залежить від рівня образної глибинности індивідуума, який є творцем того чи іншого художнього зображення. Закладений в іконі містицизм як зображення трансцендентного символу, яким є високо сакральний образ, може мати своє продовження у бароковій стильовій тенденції. Досить згадати творчість Ель Ґреко. Спочатку це грецький іконописець Доменіко Теотокопулі, потім, у майстерні Тінторетто у Венеції, — рядовий бароковий художник і після онтологізаційного перевтілення, яке відбулося в його творчості під час роботи у Толедо в Іспанії, він — світило, геній світового мистецтва. Вівтарні картини Ель Ґреко набули духовних вартостей, притаманних візантійському іконопису, із джерел якого черпав цей славетний художник. Подібний процес онтологізації відбувся у творчості майстрів української рококової скульптури.

Вчені, які працюють над дослідженням української скульптури періоду рококо, мають багато клопотів із визначенням авторства окремих груп творів, які стилістично часто дуже подібні. Тут, з одного боку, багато важить, мабуть, фактор груповости виконання поодиноких різьб за гіпсовими чи дерев'яними моделями, або бозетто майстра. Але, мабуть, насамперед діяв великої сили „тиск" творчого відкриття, яке, наче блискавка, пронизувало мистецьке середовище, і скульптори взялися наслідувати художній феномен, нехтуючи особисті мистецькі стильові прикмети, подібно як нехтували індивідуальне авторство творів іконописці та взагалі майстри сакрального мистецтва середньовіччя, коли вважалося, що твір — результат діяльности Творця, а іконописець виступає лише виконавцем Його волі.

Очевидно, що паралельно з відкриттям емоційно дійових прикмет давнього іконопису була по-новому „побачена" і ґотична скульптура з її програмовою аскезою, відреченістю від дочасного життя, експресією внутрішньої духовности образів, технічною віртуозністю різьби у камені, дереві, техніках поліхромії, золотарства, вмінням органічно вписуватися в архітектурне середовище, бути інтеґральною частиною храмового ансамблю тощо. У самій ідеї, в засадах стилю рококо відчувається якийсь поворот до духовности середньовічного мистецтва, його містики, прихованої декларативности та екзальтації. Але середньовічна „відреченість від земного" не могла мати розуміння у реалістично заанґажованому суспільстві XVIII ст. — не забуваймо про те, що воно є часом остаточного згасання середньовічного мислення і стиль рококо, можливо, його останній спалах, тобто мова в даному разі могла йти лише про нову онтологізацію, символізацію мистецтва, але вже у реаліях досить матеріалістичного мислення доби. Хтось з дослідників зробив таке порівняння: якщо ґотика вірить у хрест, то рококо — тільки у сповідальницю. Рококове бачення образу Бога було іншим, ніж візія середньовіччя,



Йоан Пінзель. Геракл, що вбиває гідру.
Скульптура аттика ратуші у м. Бучачі. 1751 р.
Вапняк. Фото Г. Логвина. 60-ті роки XX ст.

Йоан Пінзель. Св. Йосиф. 1760 р. *Дерево, левкас,*
м. Городенка. Костел

Йоан Пінзель. Св. Юрій вбиває дракона. Статуя на фасаді собору св. Юра у Львові. 1761 р. *Вапняк*

Йоан Пінзель. Св. Анастасій. Статуя на фасаді собору св. Юра у Львові. 1761 р. *Вапняк*

але воно залишалося візією не фізичного, а внутрішнього, духовного, онтологічного бачення.

Рококове бачення сакральности

На новаторський підхід майстрів української рококової пластики до сакральних і не сакральних образів вплинув цілий ряд чинників, зокрема дуже поширений як у світській літературі, так і в малярстві та графіці пізнього середньовіччя алегоризм бачення образів. Загальновідомими є алегоризм та символічність у біблійних чи євангельських розповідях, у яких закодовано їх онтологічний сенс. Алегоризм, такий популярний у мистецтві Європи загалом і України зокрема, у період рококової скульптури набув особливого розмаху як пластика панегіричного характеру. Прикметні для літургійних, часто графічно багато оформлених панегіриків гіперболізаційні характеристики — неймовірно перебільшені чесноти, заслуги і подвиги возвеличуваної особи — нераз ставили цю особу нарівні з центральними постатями релігійного поклоніння, святими апостолами, біблійними персонажами, внаслідок чого ставала невиразною і межа між світською особою і божеством, тим більше, що атрибути алегоричних композицій, як фіґури геніїв з сурмами, крилатих путті, сонячні промені, хмари, розвіяні драперії, були однаковими в обох випадках[8].

Пластика скульптури українського рококо

Характерна риса рококової пластики — експресія руху фіґур та драперій, відхід від реалізму зображення. Майстри рококової пластики були глибокими знавцями онтології, а також внутрішньої побудови та пропорцій людської фіґури. У переважній більшості для ефективности руху постаті застосовувався так званий бароковий баланс. Успадкувала його також і скульптура українського рококо, відповідно посиливши, часом — майже до неможливого. Такий спірально укладений торс у бароковому стилі надає динамічної експресивности рококовим статуям. У роботах провідних майстрів українського рококо фіґури святих вкриті драперіями і зазначені під ними тільки начебто контуром, тоді як фізичних масивів їх постатей майже немає. Пластично вимоделювані тільки ті частини фіґур, які видно з-під драперій, тобто, голови і шиї, кисті рук і ноги, іноді — у зображенні ангелів — оголені плечові пояси. Самі драперії відіграють роль якихось наче усамостійнених пластичних чинників. Їх широкі площини і ламані грані нагадують бляху чи м'ятий папір. Білі або ж золочені, вирізьблені з винятково глибокими перепадами світлотіні, вони близькі за своєю формальною експресією до динаміки ґотичних статуй. Власне драперії надають фіґурам неповторного рококового містичного багатства, яке створює стильову ауру винятковости і мистецької віртуозности цієї пластики[9].

Як уже було сказано, характерною рисою статуй українського рококо є своєрідна умовність та геометризація пластичних форм, яка вели-

---

[8] Крвавич Д. П. Львівська бароккова скульптура: джерела інспірацій // Українське барокко...— С. 96.

[9] Островський Я. Проблеми художньої майстерності у львівській скульптурі школи Майстра Пінзеля // Українське барокко...— С. 148.

кою мірою сприяє поглибленню й одуховленості їхньої пластичної мови, наче позбавляючи їх прикмет земної матеріальности та тілесности, творячи з них якісь міражі постатей, що походять з іншого виміру, не фізичного, а духовного, містичного буття. Подібно прикмети геометризації форми часто бачимо в невеликих за розміром шкіцових фіґурках, т. зв. бозетто, досить поширених у нас та на Заході у виконавчій практиці скульпторів ґотичних ренесансних чи барокових майстерень. Такі підготовчі шкіци виготовляли для замовника як своєрідні макети статуй або для помічника майстра як підготовчі моделі. Виконувалися вони у воску, засушеній чи випаленій глині або дереві. Якраз виконані у дереві були найпрактичніші — вони легкі, не такі ламкі, водночас ефектні при демонстрації, особливо, коли покриті левкасом, поліхромовані чи позолочені. Різьба цих бозетто, ефектно виконана вправною рукою майстра, представляє загальні пластичні характеристики майбутнього скульптурного твору — широкі геометризовані форми, контрастні плани, різні грані. Звичайно при побільшенні статуї у натуральний розмір ці всі узагальнені геометризуючі форми згладжувалися, наближаючи форми статуї до натуральних, візуальних форм. Найвідомішим у літературі бозетто є дерев'яна статуетка св. Юрія з колекції Національного музею у Львові. Її звичайно приписують авторові кінної статуї, що завершує собор св. Юра, — Йоанові Пінзелю, хоча між бозетто і статуєю є великі стильові відмінності, тож можна припустити, що це бозетто виконав сам архітектор Бернард Меретин, котрий як і більшість львівських архітекторів того часу, був також скульптором. Головні рококові скульптори України знаходять новий ефективний пластичний засіб, скульптурні риси бозетто не ліквідовуються при виконанні великомасштабних статуй, а масштабно побільшуються, зберігаючи технічні ефекти різьби у дереві — широкі заломи площин, несподівано глибокі перепади планів, загострення граней, заломів, складок, їх динамічний рух, віртуозне маневрування пластикою тканини, що розвіяна вітром, тощо[10].

Віртуозна техніка різьби у дереві, передовсім рослинної орнаментальної різьби, тут не залишилася без впливів. Чолові майстри — як скульптори, так і архітектори — потребували великої кількости спеціалістів допоміжних професій — меблярів, теслів, виконавців архітектурних деталей, левкасників, позолотників, бронзоливарів. Усіх цих людей набирали на місці з числа т. зв. цехової челяді чи просто як помічників — учнів, які поступово набували під керівництвом майстрів відповідних кваліфікацій. Очевидно, передовсім ішлося про майстрів іконостасної різьби, яких було немало і які славились як художнім, так і технічним рівнем свого мистецтва. Цілий ряд технічних прикмет власне іконостасної різьби і був перенесений у рококову пластику. Зрештою, у предметний арсенал цієї скульптури входило виконання не тільки статуй, а й вівтарних, іноді дуже складних за архітектурною побудовою композицій і, крім того, ряду елементів оздоблення храмів, таких, як лавки, проповідальниці, двері, різьблені канделябри тощо. Усі ці предмети спеціально проектували архітектори, і, за їхніми кресленнями, виконували майстри тільки щонайвищої кваліфікації.

---

[10] Крвавич Д. Львівська бароккова скульптура...— С. 96.

Рококові іконостаси — стильові видозміни

У добу рококо в Україні скульптура активно входить інтеґральним культовим елементом в оздоблення храмів східного обряду. Як неодмінний сакральний компонент інтер'єру, як розвиток низької вівтарної перегородки протягом XII—XVI ст. утворюється висока багатоярусна, заповнена іконами і декоративною різьбою стіна — іконостас, який ділив наву і вівтарну частину храму на дві частини. Вівтар містився за іконостасом і слабо проглядався з нави церкви через отвори царських врат і дияконських дверей, водночас іконостас, царські врата, дияконські двері були елементами, неодмінно задіяними у процесі відправлення літургії. Іконостас замикав кубічний простір нави. Рококо ж вимагало виходу у відкриті простори інтер'єру, і архітектори запропонували нові форми іконостасних архітектурних модифікацій. Ішлося про це, щоб, з одного боку, зберегти існування намісних ікон, царських врат і дияконських дверей, з другого — зробити над намісним рядом вільний простір, у якому проглядалися б головний вівтар і апсида церкви, на стінах котрої можна б розмістити сюжети, потрібні для завершення іконостасу, тобто постаті Христа Архиєрея, апостолів, пророків, зображення яких могли бути виконані у техніці горельєфа, круглих статуй чи живописних полотен в овальних медальйонах, підтримуваних грайливими фіґурками різьблених у дереві путті тощо. Так само розвивалися дуже скульптурні й архітектурно багаті споруди проповідальниць, часто — у формі човнів, з яких звисають рибальські сіті, тощо. Набули розвитку в церквах східного обряду також форми бокових вівтарів, багато оздоблених об'ємними фіґурами, рельєфними антепедіями, орнаментикою, завершальними композиціями з променями, путті, що символізують „славу" ідей католицької чи православної християнської конфесії. Треба ще зазначити, що у православному світі форма рококового розкритого іконостасу майже не практикувалася, ширшим було застосування у високих чотириярусних іконостасах рокайлевої орнаментики крутих колон, складної форми кронштейнів рельєфних сюжетних композицій[11].

Проблеми вівтарних споруд

Очевидно, що центральним акцентом композиційних інтер'єрних храмових рококових комплексів була композиція великих вівтарів. На них зосереджувалась увага віруючих, тут звичайно розміщувано головні об'єкти локального культу даного храму — чудотворні ікони, мощі святих та інші винятково цінні храмові реліквії. Великі вівтарі як церков, так і костелів найбагатше композиційно та сюжетно запрограмовувалися, до їх реалізації запрошували найкваліфікованіших спеціалістів. У XVIII ст. скульптура в інтер'єрах храмів — католицьких і греко-католицьких — своєю дієвістю починала навіть домінувати над живописом. Вівтарні скульптурні акценти були такими активними і звучними за пластичними якостями, що просто глушили, оперуючи лише засобами кольорових площин, живописні вівтарні чи навіть іконостасні полотна, виконувані тепер здебільшого вже у ві-

[11] Драган М. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.— К., 1970.— С. 154, 156, 161; Крвавич Д. Скульптор Михайло Філевич // Вісник Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва.— 1991.— Вип. 2.— С. 22.

зуально реалістичному плані релігійних композицій, які майже не враховували зовсім не відповідне для них скульптурне оточення[12]. Зрештою, велика кількість вівтарних композицій рококового періоду цілком позбавлена живописних елементів, і вся їхня сюжетно-тематична програма виконана у скульптурних техніках: рельєфній, горельєфній та круглій пластиці[13]. Очевидно, що кругла пластика становить — сюжетно і пластично, а також естетично — найбільш емоційні акценти, і якраз її емоційній дії підпорядкований увесь архітектурно-структурний, орнаментаційно-колірний та ідейно-сакральний задум храму. Саме на скульптурних об'єктах як центральних побудоване все храмове мистецьке оздоблення, задумані його композиційна гармонія і художній синтез.

Феномен мистецтва рококо в Україні

Як вже було сказано, період рококового стилю в українській скульптурі охоплює понад сорок років, і найбільш репрезентативні його споруди побудовані майже в той самий час: собор Юра у Львові — 1745—1760 рр., домініканський костел у Львові — 1745—1749 рр., Андріївська церква у Києві — 1747—1753 рр., ратуша в Бучачі — закінчена 1751 р.[14] Ці споруди будували визначні особистості: Бернард Меретин — собор Юра і ратушу в Бучачі, Ян де Віт — костел домініканців у Львові й костел у Бердичеві, Варфоломій Растреллі — Андріївську церкву в Києві. Розвиток рококової пластики як один із періодів скульптури бароко в Україні можна розділити на роки від близько 1740 до 1770 і період відродження впливів класицизму в пізньобароковій пластиці, що сягає 90-х років XVIII ст.

Період 1740—1770 рр. пов'язаний із діяльністю чільних представників, таких, як Себастіян Фесінґер, Йоан Пінзель[15], Антон Осинський; очевидно йтиме теж мова про їхніх послідовників, які здебільшого діятимуть вже після 1770 р. Це Матвій Полейовський, Франціск Оленський, Михайло Філевич, Семен Старевський, Іван Щуровський, Сисой Шалматов[16]. Ці скульптори — обличчя української рококової скульптури, їхню творчість єднає спільність засобів пластичної мови, стильових характеристик, технічних засобів, одухотвореність образів, синтез з архітектурою. Творче надбання рококової скульптури поставало у час розвитку ряду інших галузей українського мистецтва, які мали вплив на розвиток скульптури і на які у свою чергу впливала скульптура. Рококова пластика була виразом смаків і уподобань часу, суспільства, а також її безпосередніх замов-

[12] Hornung Z. Ze studiów nad rzeźbą polską XVIII wieku. Figury drzewniane w kościele ormiańskim w Stanislawowie // Sprawozdania Towarzystwa naukowego we Lwowie.— 1930.— T. 10.— S. 66; Bochnak A. Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoko.— Kraków, 1931.— S. 4; Mańkowski T. Przeistoczenie katedry za arcybiskupa Sierakowskiego i uwcześni rzeźbiarze lwowscy // Sprawozdania Towarzystwa naukowego we Lwowie.— 1935.— T. 15.— S. 73.

[13] Hornung Z. Lwowska plastyka reliefowa XVIII wieku // Arkady.— 1937.— Rocz. 3, N 3.— S. 120.

[14] Логвин Г. Н. Искусство Украины (введение, архитектура, скульптура, прикладное искусство) // История искусства народов СССР: В 9 т.— Москва, 1976.— Т. 4: Искусство конца XVII—XVIII веков.— С. 159—224.

[15] Hornung Z. Ze studiów...— S. 66; його ж. Mistrz figur...— S. 4.

[16] Гембарович М. Скульптура...— С. 126.

ників і ктиторів, які не шкодували іноді величезних коштів, засвідчуючи активну громадську, а іноді й національно-патріотичну позицію. Це був період, коли заникає меценатська активність міських патриціантів. Вона переноситься у периферійні осередки, де виявляється у магнатських маєтках, столицях гетьманів, на Запорізькій Січі, у монастирських центрах тощо. Її виразниками були такі особистості, як гетьмани Іван Мазепа, Павло Полуботок, Іван Самойлович, отаман Запорізької Січі Петро Калнишевський, митрополити Афанасій і Лев Шептицькі, леґендарна, окреслена водночас як скандальна постать видатного мецената, „будівничого 77 храмів і монастирів" графа Миколи Потоцького — канівського старости, з іменем якого пов'язані споруди Бучача, Львова, Городенки, головного протектора архітектора Б. Меретина та скульптора Й. Пінзеля.

Скульптор Йоан Пінзель — феномен мистецтва XVIII ст.

Постать Йоана Пінзеля загадкова. Його особа тісно пов'язана з творчістю архітектора Б. Меретина та графом Миколою Потоцьким. Відомо, що в Бучачі, столиці Миколи Потоцького, була школа, у якій під керівництвом „старих майстрів" — треба гадати, Б. Меретина і Й. Пінзеля — виховувалося молоде покоління тодішніх скульпторів і архітекторів, що з цієї школи, згідно з архівними даними, вийшли Матвій Полейовський і, за стильовими ознаками, Францїск Оленський, Михайло Філевич та Семен Старевський, а можливо, і ряд інших майстрів. Вирисовується, отже, досить цікавий силует особистости великого майстра[17]. Архівні відомості про Й. Пінзеля дуже скупі. Із бухгалтерських рахунків будівництва собору св. Юра відомо, що у 1759, 1761 і 1766 рр. він одержує гроші за виконання для фасаду собору трьох великих скульптур: кінної статуї св. Юрія, що вбиває дракона, і двох фіґур — св. архиєреїв Лева та Афанасія. Одержує величезну на ті часи суму — 38 000 золотих. 1760 р. прізвище Пінзеля фіксується теж у рахунках оплати за виконання якихось невеликих скульптур для костела у Монастириськах біля Бучача. В опублікованій 1937 р. „Історії української культури", у розділі Миколи Голубця, між іншим уміщено загадковий абзац, що стосується творчости майстра Пінзеля: „В 1759 році заанґажовано до різьбярських робіт (мова йде про спорудження собору св. Юра у Львові. — ***Д. К.***) шлеського різьбяра Йоганна Пінзеля, що між іншим виконав статуї св. Льва й Афанасія при церковному вході та св. Юра на церковному фронтоні". Це перше у мистецтвознавчій літературі повідомлення, у якому прізвище скульптора було подане разом з іменем — до того часу звичайно скрізь писалося „Майстер Пінзель"[18]. Справа ще більш ускладнилася у 1993 р., коли польський дослідник мистецтва Ян Островський опублікував записи метричних книг із парафіяльного костелу в Бучачі, які він знайшов в архіві у Варшаві й у яких ідеться про одруження і хрещення двох синів скульптора Йоана Георгія (в іншому випуску — Григорія) Пільзе, майстра скульптури, вівтарного скульптора з Бучача[19]. Явище модифікації звучання прізвища „Пільзе" до-

---

[17] Возницький Б. Г., Крвавич Д. П. Скульптор Матвій Полейовський // Образотворче мистецтво.— 1971.— № 6.— С. 27.

[18] Голубець М. Мистецтво // Історія української культури / Видання Івана Тиктора.— Львів, 1937.— С. 581.

сить поширене в давнину, зокрема у XVIII ст., але звучання прізвища Пільзе відтворено у метричних записах 1751 і 1759 рр., тоді як у бухгалтерських рахунках за ті ж роки воно звучить як „Пінзель". Здається неможливим, щоб людина у той самий час уживала двох варіантів свого прізвища. Ситуація ускладнюється ще й тим, що на хрестинах сина Йоана Георгія Пільзе кумом був архітектор Бернард Меретин. Проте у 1762 р. Йоана Георгія Пільзе вже не було серед живих, тому що його колишня дружина виходить заміж за іншого. До того ж, як з'ясувалося, в Ужгороді є ціла династія українських греко-католицьких священиків із прізвищем Пінзель, мало того, це прізвище у реґіоні Закарпаття фіґурує у варіантах „Пензель" і „Понзель", тобто воно — українське. Й. Пінзель, отже, може бути українцем, вихідцем із Закарпаття, який здобув освіту на Шлеську і звідти приїхав до Львова. Втім, хоч би якими важливими були архівні й біографічні деталі, найважливішою залишається творчість митця.

Як же мається справа з датуванням творів, які архівно чи стилістично можна приписати авторству Й. Пінзеля? На двох придорожніх статуях чи колонах при в'їзді до Бучача були вміщені дати 1750, 1751 рр. На ці роки припадає теж закінчення будівлі ратуші в Бучачі[20]. Оскільки ряд скульптурних елементів ратуші — складні декоративні кронштейни під балконами, обрамлення вікон і велика емблематична композиція на фасаді — органічно входять у кладку будівлі, а отже, не були поставлені пізніше, треба гадати, що їх виконано значно раніше 1751 р., тобто приблизно тоді, коли Б. Маретин розпочав будівництво, — можливо, близько 1745 р.

У 1745 р. Бернард Меретин розпочав будівництво собору св. Юра у Львові. Можливо, вже тоді, на стадії проекту і початку будівництва, був заанґажований скульптор Й. Пінзель, який пізніше, у 1759—1761 рр., закінчує скульптури для цього собору[21]. У 1751—1758 рр. за проектом Б. Меретина збудовано костел у с. Годовиці біля Львова. У 1767 р. на вівтарній стіні було виконане ілюзіоністичне мальовидло вівтаря для уміщення у його контекст низки скульптурних композицій, до проектування і виконання яких був залучений Й. Пінзель.

У 1760 р. освячено великий костел у Городенці на Тернопільщині, де Й. Пінзель і, можливо, помічники майстра виконали один з його найбільших скульптурних комплексів.

Й. Пінзель, Б. Меретин і скульптурна школа в Бучачі

Є явища у мистецтві, які називаємо школами. Школа — це начебто сума вирішень, об'єднаних однією ідеєю, мистецько-творча подія. Такі творчі події можуть на деяких етапах розвитку мистецтва існувати століттями. Але за кожним видатним твором мистецтва стоїть конкретна людина чи група людей, його автори. Кажуть, що Б. Меретин був узур-

---

[19] Ostrowski J. Kościół parafialny p. w. Wniebowzięcia Panny Marii w Buczaczu // Koscioły i klasztory rzymo-katolickie dawnego województwa Ruskiego.— Kraków, 1993.— T. 1.— S. 15.

[20] Логвин Г. Архітектура і скульптура ратуші в Бучачі // Питання історії архітектури та будівельної техніки.— К., 1959.— С. 159—176.

[21] Swiencickij H. Rachunki robut malarskich i rzeźbiarskich w katedrze Św. Jura we Lwowie w latach 1768—1779 // Dawna sztuka.— 1938.— [N] 1.— S. 146.

Йоан Пінзель. Авраам. Фраґмент фіґури з композиції „Жертва Ісаака“. 1762 р. *Дерево, поліхромія, позолота,* с. Годовиця біля Львова

Йоан Пінзель. Іван Богослов. Фраґмент фіґури. 1762 р. *Дерево, поліхромія, позолота,* с. Годовиця біля Львова. Музей Івана-Георгія Пінзеля у Львові

Антон Осинський. „Це людина“. 1759 р. *Дерево, поліхромія, позолота*. Львів. Костел домініканців. У 1945 р. вивезена до Ґданська, зберігається у костелі св. Миколая

патор. У 1744 р. цех будівельників Львова звинуватив його у тому, що він перебрав велику кількість будівельних житлових та палацових і сакральних об'єктів у місті, переманив до себе всіх найкращих виконавців, не належачи до цехової організації, тобто будучи „партачем"[22]. Але того ж 1744 р. цей великий архітектор дістав титул королівського архітектора і надалі не підлягав міській цеховій юрисдикції. Деспотом і узурпатором, як свідчать історичні факти, був головний фундатор Б. Меретина Микола Потоцький, який, як оповідає в одному з листів скульптор Матвій Полейовський, особисто наглядав за будівництвом монастиря у Почаєві, вимагав, щоб навіть третьорядні роботи — завіси до вікон, замки до дверей, сходи, підлоги — були виконувані тільки на щонайвищому рівні. Він не довіряв навіть монашому керівництву, для якого, власне, будував монастир. „Якщо їм довірити будівництво, — казав, — то вони церкву стріхою покриють"[23]. Чи був скульптор Йоан Пінзель теж узурпатором? Мабуть, так, інакше не стерпіли б його у своїй компанії Микола Потоцький і Бернард Меретин — бучацьке середовище, в якому зароджувалися задуми майбутніх будівель. Навчання у школі в Бучачі напевно базувалося на мистецькому диктаті, і, мабуть, усе-таки на диктаті дуже переконливому, тому що інакше творчий досвід не зміг би бути переданим і дати такий прекрасний результат, як той, що його називають рококовою школою Пінзеля і Меретина. Прізвище Меретин було однією з модифікацій справжнього прізвища цього архітектора — Мердерер. „Мердер" (Mörder) — німецьке слово, у перекладі на українську означає — вбивця. У Львові тоді казали, що цей перший варіант прізвища Б. Меретинові відповідає якнайкраще, але то були радше злосливі розмови. Б. Меретин і М. Потоцький належали до вимогливих людей, і це дало очевидні результати. Таким же за характером, мабуть, був і скульптор Йоан Пінзель.

Іконографічні типи у творчості Й. Пінзеля та його школи. „Розп'яття"

Якщо одним поглядом окинути творче надбання Й. Пінзеля, то це скульптура для сакральних споруд й одного громадського об'єкта — ратуші в Бучачі. Як будь-яке сакральне мистецтво, рококова пластика створила ряд характерних іконографічних типів, які, залежно від рівня виконання, можуть бути або шедевральними витворами мистецтва, або шаблонними ремісничими повтореннями нескінченної кількости продукованих зразків. Під цим оглядом найхарактернішим є мотив „Розп'яття". У світовій скульптурі, зокрема, у барокові пластиці цей мотив має низку варіантів, які різняться загальним укладом тіла, положенням рук, нахилом голови, характером пов'язки на стегнах, укладом ніг. У рококовій скульптурі драперія існує і поводиться начебто незалежно від постаті, до якої належить, тому цей мотив у зображеннях „Розп'яття" використовується у дуже своєрідний спосіб. Сьогодні можемо пов'язати з творчістю Й. Пінзеля розп'яття на вівтарі у костелі в Городенці й розп'яття на головному вівтарі у Годовиці. Ці роботи під мистецьким оглядом — високого європейського рівня пластичні твори. За типажем це шедеври, покликані дати сильний образ винятково прекрасної духовно і фізично людини, їх провідна тема

[22] Див.: Mańkowski T. Lwowskie kościoły barokowe.— Lwów, 1932.— S. 86—87.
[23] Возницький Б. Г., Крвавич Д. П. Скульптор Матвій Полейовський.— С. 27.

— експресія краси, краси неземної, неймовірної. Кожне з розп'ять — різне за образом, характером і настроєм — однаково прекрасне. Й. Пінзель не порушує теми фізичних страждань розп'ятого, адже подвиг Христа — це передусім подвиг духовний Божого Сина, і у цьому суть його святости. Скульптор прагне зобразити гармонійну, фізично і духовно досконалу постать Бога-чоловіка. Стегнова пов'язка перешкоджає цілісному зображенню чоловічого акту. Мікеланджело зобразив розп'ятого Христа без пов'язки і домігся незвичайної гармонії фіґури. У, здається, найбільш ранньому із своїх розп'ять — у костелі в Городенці — Й. Пінзель з одного боку цілісно оголює стегно і поєднує його з торсом, решта пов'язки наче підхоплена сильним подувом вітру, що візуально відриває її від фіґури, а тому вона сприймається як компонент, не пов'язаний пластично з масивом розп'ятої постаті й ламаною золоченою фактурою до деякої міри дематеріалізує цей елемент. Сам образ Христа монументально величавий, сповнений спокою після звершення акту спасіння людства. Вівтар розп'ятого Христа у городенківському костелі — боковий, його закомпоновано у неглибокій вівтарній ніші, другопланова архітектурна частина якого ілюзорно намальована на стіні технікою фрескового живопису, тоді як постать Христа і двох пристоячих — Богородиці й Івана Богослова, а також дрібні, рухливі фіґурки крилатих путті, крилаті голівки янголят та хмарки, які увінчують композицію, виконані у круглій пластиці. Відчутний у цій загальній композиції вівтаря контраст між сповненою спокою фіґурою Спасителя і динамічними, охопленими розпачем фіґурами пристоячих та ангельською групою. Спокій і зрівноваженість фіґури Христа у даному композиційному укладі можемо назвати іконним спокоєм. Сама постать розп'ятого Христа — це високий за пропорціями сильної фізично статури чоловік із невеликою головою, що надає фіґурі ще більшої величі. Автор, проте, уникає анатомічного підкреслення мускулатури розп'ятого, тому загальний світлий силует постаті сприймається цілісно лінійним і злагодженим, за винятком розвіяної драперії пов'язки — цей чинник цільности силуету центрального об'єкта вівтарної композиції якраз є запорукою того, що він привертає до себе увагу глядача і функціонально наближає її до праобразків сакрального іконопису, який оперує подібними мистецькими засобами. Цікаво, що багата середньоєвропейська барокова і рококова пластика не дала яскравих скульптурних образів розп'яття Христа. Цей образ не знайшов свого ідейно осмисленого бачення в уяві скульпторів, він наче загубився серед тисяч трафаретних повторень.

У творчості Й. Пінзеля, схоже, зародилося нове бачення згаданого образу — через призму його святости, як образу сакрального, а не фізичного, образу, в якому фізичні реалії використовуються тільки як засіб для передачі реалій духовних. Власне таке бачення сакральних образів стало панівним в українській скульптурі XVIII ст. Його зразком може бути розп'яття з Годовиці біля Львова. Цей твір — із кінцевого періоду творчости Й. Пінзеля, тобто з 1759—1760 рр. Разом із розп'яттям з Городенки він може бути поставлений нарівні з творчими досягненнями таких європейських велетнів, як Мікеланджело чи Берніні. Вирізьблене тіло Христа сприймається як священне явище. Духовна наповненість сакрального образу набула сили звучання, яка може дорівнювати онтологічному мистецтву. Таке враження виникає тільки тоді, коли безпосередньо оглядаємо вершинний мистецький витвір. Те, що європейського рівня шедев-

ри постали в суто провінційному середовищі, тільки ще раз підтверджує відому тезу: високе мистецтво з'являється там, де виникають сприятливі для цього умови.

Сьогодні згаданих творів немає у храмах, вони вилучені із звичного контексту. В трагічний для України період більшовицької окупації інтер'єр костелу в Городенці був знищений, багато скульптур порубано на дрова. Рештки, які віднайшов директор Львівської картинної галереї (нині — Львівська галерея мистецтв) Б. Возницький, зберігаються у цьому ж музеї, частину скульптур забрали поодинокі люди, деякі були віддані в музеї, деякі — далі на руках[24]. Розп'яття з Городенки знаємо тільки за фотографіями, розп'яття з Годовиці зберігається у Львівській галереї мистецтв.

Мотив пристоячих — Богородиця та Іван Богослов

Інший часто повторюваний у рококових комплексах мотив — мотив Богородиці й улюбленого учня Христа Івана Богослова, які стоять біля розп'яття. У найвідоміших рококових комплексах Й. Пінзеля — у Городенці й Годовиці — вони мають образне тлумачення. У городенківському варіанті, як уже було сказано, ці дві фігури творять елементи композиційної рами, вони виконані наче в дещо іншому пластичному ключі. Обидві постаті сповнені граничного почуття болю і втрати: матері — за сином і молодого апостола — за Вчителем. Попри виняткову складну систему драперій, загальні форми укладу об'ємів фігур, їх пластична побудова, рух, пропорції простежуються дуже чітко. Драперії не перешкоджають сприйняттю настрою образів, мало того, вони підкреслюють його, посилюють бароковий пафос фігур. Особливо цілісно сприймається постать Богородиці. Масив її мафорія, який тільки злегка тримається на голові, спливає вниз із лівого боку фігури дуже легкою пластичною драперією, потім декілька разів, наче перекрутившись, повертає у напрямі спини, де й ховається, утворивши прекрасну пластичну раму, щоб зосередити увагу глядача на голові. Божа Матір внутрішньо замкнута у своєму горі. Апостол Іван виражає свої почуття наче у простір, він ніби виявляє бажання якось осмислити великий акт відкуплення, який щойно відбувся. Патетичний рух правої руки розкриває палкі риси характеру, своєрідним дуетом із фігурою Богородиці закомпонована теж горизонтальна форма розвіяного гіматія, що концентрує увагу глядача на динаміці плечового пояса і руху руки постаті, а також протилежною скісною масою урівноважує його.

Знаменним комплексом розп'яття з двома пристоячими є також група у центральному вівтарі костелу в Годовиці. Фігура Богородиці з цього комплексу — одне з найвищих досягнень Й. Пінзеля. Цей композиційний варіант веде свій родовід від візантійських іконних зображень, певна річ, тільки у схемі. Безпосереднім іконографічним прототипом фігури пристоячої Богородиці є дві статуї, що походять із Жовківської колегії, — правдоподібно, твори Лебляна.

Фігура у Годовиці, як і вся годовицька вівтарна композиція, вирішена у зовсім іншому плані, ніж композиція з Городенки. Ці твори розділяє, мабуть, близько десяти років. Якщо у городенківському комплексі відчут-

[24] Возницкий Б., Опанасенко Н. Мастер Пинзель...— С. 2—4.

ні ще традиції бароко, то в годовицькому вони поступилися місцем рококовій скульптурній феєрії, де піднесена пластична віртуозерія, здається, досягла свого зеніту. Виняткова пластична свобода, з якою вирішено постаті Богоматері та Івана Богослова, разом із геніальним розп'яттям ставлять цей згармонізований комплекс у ряд найвищих досягнень. Годовицьку постать Богоматері, видно, з великим ентузіазмом сприйняли сучасники, тому що її точно повторено аж у семи варіантах, із Годовицею включно: у Жовкві, Наварії, Буську, Кукольниках (Конкольниках), Момині й Майдані-Кольбушовському. У рококовому мареві майже підвішеного у повітрі, позбавленого чіткої конструктивної підоснови колонадного архітектурного тла розпливається здематеріалізований силует постаті Богородиці. Спіральна вісь і масив її фіґури ледь простежуються під складками драперій. Домінуюча маса мафорія Богородиці, що, обрамивши спочатку масив голови статуї, спливає униз, пластично об'єднавшись із наче позбавленим земного тяжіння масивом горизонтальної драперії, що оточує статую, надає композиції винятково складного просторового укладу. Хустка в лівій руці Богородиці, якою вона витирає сльозу на сповненому материнської скорботи обличчі, — завершальний акцент композиції, до якого „провадять“ глядача усі винятково складні компоненти віртуозної статуї. Сповнена пристрасної динаміки постать Івана Богослова стилістично відрізняється від постаті Богородиці. Складки одягу тут не пливкі й м'які, а ламані, фіґура сповнена патетики і динаміки жесту — особливо віртуозно це заакцентовано в руках плечового поясу, рук і голови постаті, що, як і фіґура Богородиці, обрамлена динамічними, дуже ускладненими і водночас пластично цілісними складками драперій.

Мотиви Авраама і Самсона

До традиційних належать також композиції годовицького вівтарного комплексу „Жертви Авраама“ і „Самсон, що розриває пащу лева“. В інтер'єрі бернардинського костелу ця тема повторена двічі: у фресковому варіанті в апсиді обабіч головного вівтаря і на боковому вівтарі розп'ятого Христа у скульптурному виконанні Т. Гуттера. Композиція „Самсон, що розриває пащу лева“ є теж однією з головних, що вінчають аттик ратуші в Бучачі. Групи Гуттера дещо губляться в дуже перевантаженому пластично костелі бернардинців. Це типово барокові скульптури. Постаті дещо закорочені, важкуваті, надто мускулисті, сповнені суто фізичної дієвости і сили. Вони важко сприймаються в оточенні — оглянувши костел, їх можна просто не зауважити. Мотив боротьби Самсона з левом, мотив невсипущої Божої опіки над людиною, коли вона у небезпеці, здавна був поширений у християнській іконографії, зокрема, в іконографії княжої доби в Україні XII ст., у якій він відомий за однією із сюжетних шиферних плит, що прикрашали інтер'єр Успенського собору Києво-Печерського монастиря. Високомистецьке його втілення у комплексі композицій Бучацької ратуші наче по-новому фіксує цю тему — тему можливости здійснення будь-якого подвигу, якщо йому супутньою є молитва до Бога. Ратуша в Бучачі — громадська будівля у столиці маєтків графа Миколи Потоцького, цілісний комплекс оформлення якого задуманий як архітектурно-скульптурний панегірик, монумент фундаторові. Статуя Самсона покликана відображати у цьому ансамблі одну з чеснот Миколи Потоць-

кого та муніципалітету Бучача, а саме Богом післану силу влади і могутности. Комплекс належить до ранніх творів Пінзеля і, можливо, групи помічників. Група Самсона, як, зрештою, і увесь ансамбль, — твір великого скульптора з чітко сформованою індивідуальною системою образного мислення і художньої мови. У композиціях аттика ратуші звучать передусім мажорні ноти, це своєрідний гімн людині, її зусиллям, її подвигу. Віртуозна пластика скульптурних композицій становить тут єдине органічне ціле як зі структурою будівлі, так і з іншими декорованими елементами фасаду, зокрема великою, складною „глорією" в центрі.

Проблеми з елементами оголеного тіла у вівтарних композиціях

У вівтарному комплексі з Годовиці загалом повторено композицію групи з Бучацької ратуші з тією, однак, різницею, що в Бучачі вона має вертикальний характер, тоді як у Годовиці загальний масив пірамідально-горизонтальний. Є різниця і в деталях цих двох майже ідентичних композицій — у бучацькому варіанті фіґура Самсона оголена, з пов'язкою на стегнах, у Годовиці торс статуї закритий драперією. Під час консерваційних заходів у Львівській галереї мистецтв виявилося, що у двох композиціях з Авраамом і Самсоном зроблено коректури: драперія, що заслоняє торс Самсона, не є різьбленою у дереві, це просякнута левкасом густа тканина, опрацьована і позолочена після засохнення, під нею ховається завершена і залевкашена форма прекрасного торса Самсона. У групі Авраама і Ісаака такій самій процедурі піддано фіґуру маленького Ісаака. Це завершена статуя оголеного хлопця, на яку надіто сорочку з левкашеної й золоченої тканини. Ці дві композиції, видно, стали причиною затримки із встановленням груп. Віртуозний майстер, яким був Й. Пінзель, передав красу тіла з такою силою життєвої експресії, що, мабуть, злякав провінційних пуритан, і це викликало конфлікт. Групи з Авраамом і Самсоном, як також решта статуй, крім статуї Богородиці, були встановлені вже десь після 1761 р., тобто після гаданої дати смерти скульптора, — аж у 1762—1765 рр., певна річ, з доданими драперіями на фіґурах Ісаака та Самсона.

Мотив вівтарних ангелів

Традиційним мотивом у творчому колі Й. Пінзеля є статуї ангелів. Віртуозно вирішувані крилаті постаті увінчують вівтарні скульптурні комплекси костелів у Городенці, Годовиці, Наварії, Берестечку, соборі св. Юра тощо. Ці статуї розміщені звичайно дуже високо, нераз — під самим склепінням святинь, їх неможливо оглянути зблизька. До вершин мистецтва Й. Пінзеля належать великі за розміром постаті двох ангелів із головного вівтаря в Городенці. Їхні білі силуети наче завершують вертикалі вівтарних колон. Скісні динамічні масиви молитовно нахилених постатей начебто формують завершальну арку над вівтарем, яка центрується величезною „глорією". Ці два ангели з „глорією" — свого роду домінанта у композиції вівтаря. Чотири постаті — Захарія та Єлисавети і Якима та Анни, що фланкують центр вівтаря з двох боків, об'єднуються з вертикалями колон і, будучи скомпонованими на білому архітектурному тлі, м'яко з ним співдіють і сприймаються лише тоді, коли око глядача уже сприйняло перший, пластично найяскравіший білий сиґнал, що в даному

разі сприймається дуже витончено і чітко на тлі вівтарної ніші, де віртуозно закомпоновані водночас величезні й пластично легкі крила ангелів, зіставлені з наче здійнятими у повітря драперіями, справляють враження польоту небесних безтілесних сил. У Годовиці тема інша. Тут ангели вміщені безпосередньо біля розп'яття, вони пройняті тим же горем, яким охоплені постаті Богородиці й молодого Івана. Цікаво, що у вівтарних комплексах Й. Пінзеля постаті ангелів не другорядні або ж суто декоративні. Ці образи духовно включені у загальний цілісний ансамбль вівтаря, їх смислова значущість абсолютно адекватна усім іншим постатям вівтарних композицій.

Архангел Михаїл і ангел-хоронитель

До традиційних сюжетних мотивів, популярних у творчому середовищі Й. Пінзеля, належить мотив двох ангелів — архангела Михаїла і ангела-хоронителя. Яскравий зразок образного вирішення цієї теми — дві виконані на високому мистецькому рівні статуї з головного вівтаря костелу в Монастирськах біля Бучача. Т. Маньковський приписує їх Й. Пінзелю, З. Горнунґ — Антонові Осинському. У цьому костелі є безсумнівні роботи Й. Пінзеля у бокових вівтарях, однак, незважаючи на високий мистецький рівень, авторства Й. Пінзеля згаданим двом статуям приписати не можна — вони зовсім інші за духом і пластикою. Роботи Й. Пінзеля характеризує напружений внутрішній драматизм, тоді як тут маємо справу з м'яким, ліричним сентименталізмом. Очевидно, згадані статуї ангелів виконав хтось із здібних учнів майстра, про що йтиметься далі.

Після розгляду окремих типологічних мотивів варто зосередити увагу на двох величних об'єктах, які запроектував Бернардин Меретин і оздобив скульптор Йоан Пінзель, — на ратуші в Бучачі та соборі св. Юра у Львові.

Ратуша в Бучачі

Цей об'єкт особливий у мистецькому надбанні майстра хоча б тому, що це не сакральна, а суто громадська споруда, що й наклало свій відбиток на його ідейно-творче оздоблення. Будучи у загальному своєму вирішенні монументальним панегіриком, побудованим на честь роду Потоцьких, ратуша є носієм багатопланової, складної за образною та символічною структурою возвеличувальної системи, семантично напрацьованої барокою літературою, графікою, живописом та скульптурою XVII—XVIII ст.

Будівництво в Бучачі архітектор Б. Меретин закінчив у 1751 р.[25] Пластично просторове її вирішення схоже радше на якийсь винятково яскравий архітектурний каприз. Брила ратуші з тонко відчутними пропорціями і рафінованими лініями силуету органічно виростає зі свого природного середовища. Змодифікована форма споруди у рельєфному оточенні сприймається великомасштабно, могутньо, величаво, статуї здаються на віддалі витворами наднатуральної величини, архітектурні масиви — стрункими, великими за масштабом брилами. Просторове уситуювання масивів ратуші плавно увійшло в ритм просторово-пластичного укладу складного за пластикою рельєфу долини, у якій лежить саме містечко Бучач.

---

[25] Логвин Г. Архітектура...— С. 159—176.

Франціск Оленський. Христос Пантократор. 70-ті роки XVIII ст. *Дерево, поліхромія, позолота.* Головний вівтар Успенської церкви у Львові

Франціск Оленський. Св. Ангел-охоронець. 1761 р. *Дерево, поліхромія, позолота*, м. Монастириська. Костел. Головний вівтар

Акцентування особи фундатора у пам'ятках мистецтва — поширене в історії явище. Та саме в добу бароко і рококо воно набуває щораз більшої масштабности. Якщо на початку XVII ст. особа фундатора була пошанована якимось портретом, епітафійною таблицею, надгробковою статуєю чи хоругвою, то в Бучацькій ратуші вона посідає центральне місце, їй присвячена вся сюжетна схема як фігурних композицій, так і декоративної емблематики, написів тощо. Центр фронтона фасаду ратуші займає верифікаційна „глорія". Вся композиція вирішена у плані традиційних, відомих у графічних варіантах панегіриків, коли возвеличувана особа порівнюється із широким гроном героїчних міфологічних чи біблійних постатей.

Основою величавої за задумом центральної емблеми ратуші є постать конаючого лева, який підводить голову. Над левом вміщено складну композиційну структуру в рокайлевому вирішенні, що завершується короною. З боку цієї дещо перевантаженої рокайлевими формоутвореннями структури виділяється ускладненої форми щит із латинськими буквами „MPSK", тобто „Микола Потоцький Староста Канівський". З того ж боку масштабна фігура крилатого генія, що сурмить у трубу, вістуючи славу роду Потоцьких. Центральну композицію з боків фланкують дві постаті невільників, які сидять із зв'язаними руками: одна зображає козака з оселедцем на голові і втілює образ Непокори; друга, розкриваючи образ раба, втілює Покірність.

Обидві статуї не збереглися. Уявленння про ці твори дають фотографії 1937 р. та 1950-х років. Із збережених фотоматеріалів видно, що це видатні твори. Особливо складний образ козака — втілення ідеї внутрішньої свободи і непокірности людини, закутої в пута. Статуя раба теж наче навіяна образами Мікеланджело, у якого сильні духовно люди зображені у стані фізичного поневолення силами зла, неправди і насильства. Певна річ, так можуть бути сприйняті ці образи нашими сучасниками — нам не відомі прямі інтенції автора, він міг стояти по тому чи іншому боці соціального бар'єра, який тоді чітко й однозначно розділяв магната і кріпака.

Тему возвеличення, закладену в центральній емблемі, розвинуто у скульптурних композиціях аттика. Зліва біля фігури козака на цоколі, що завершує черговий пілястр фасаду, вміщено алегоричну постать жінки, що тримає у правій руці мішечок, мабуть, із грішми, — вона символізує Щедрість. Навряд чи знайдеться у нашій бароковій і рококовій пластиці жіноча статуя, краща за цю. Такої величности і в той же час жіночности й теплоти міг досягти тільки великий майстер. Симетрично справа залишився тільки металевий, монтажний стержень від статуї. Оскільки це будинок ратуші, то паралельно із статуєю Щедрости мала б бути і постать, яка символізує правосуддя, тобто Справедливість.

Чотири наріжні згруповання пілястрів фасадів ратуші увінчують чудові композиції: „Давид вбиває Голіафа", „Юпітер з орлом", „Самсон розриває пащу лева", „Геракл убиває гідру". Із чотирьох названих тут композицій новизною позначена тільки група „Юпітер з орлом", яку в літературі давніше трактовано як сюжет „Нептун, що долає морські хвилі"[26]. Якщо з боку фасаду ратуші не збереглася тільки одна скульптура, то з бокових сторін їх бракує значно більше: поміж композиціями з „Давидом" і „Юпітером" немає двох композицій, — з тильного боку ратуші

[26] Mańkowski T. Lwowska rzeźba rokokowa.— S. 88—89.

— трьох, далі, поміж групами з „Гераклом“ і „Самсоном“, не дійшли до нас дві композиції. Загалом на аттику ратуші бракує вісім скульптурних завершень пілястрів. Уявлення про ці композиції дає фотографія ратуші з кінця XIX ст. Були це різні скульптурні групи із зображеннями „Трофеїв“, т. зв. Паноплія, композиційна функція яких полягала в тому, щоб посилити звучання геоїчної теми.

Собор св. Юра у Львові

Носієм такої ж панегіричної функції є фасад собору св. Юра у Львові. Дві величезні статуї св. Афанасія і Лева, патронів святоюрських митрополитів Афанасія і Лева Шептицьких, були покликані демонструвати шанобливе схиляння перед цими двома видатними діячами греко-католицької церкви. Тут маємо унікальний випадок, коли авторство Й. Пінзеля підтверджене архівно. Будівництво собору св. Юра розпочав 1745 р. митрополит Афанасій Шептицький. Скульптор Й. Пінзель тоді був зайнятий виконанням величезного циклу робіт для згадуваного вже костелу в Городенці. Його наступник Лев Шептицький 1754 р., коли будівництво собору вже підходило до закінчення, уклав з архітектором Бернардом Меретином другу угоду — про завершувальні роботи для святоюрського собору.

Мабуть, невдовзі Й. Пінзель, який постійно працював з Б. Меретином, дістав доручення на виконання трьох фасадних статуй для собору св. Юра. Відомо, що статуї були виготовлені у кам'яному кар'єрі у с. Красові біля Львова. Скульптор повинен був їх з дерев'яними кріпленнями доставити до Львова, встановити на фасаді катедри, замінити дерев'яні кріплення залізними[27].

Святоюрський комплекс, як і статуї для костелу в Городенці та ратуші в Бучачі, належить до вершинних досягнень у творчості Й. Пінзеля, зрештою, в українському мистецтві загалом. У трьох статуях фасаду Святоюрського собору відчуваються наче два різні підходи до пластичного вирішення. Дві статуї архиєреїв уміщено на тлі соборної стіни, де вони виконують радше роль горельєфів. Натомість кінна статуя св. Юрія розміщена у зовсім інших просторово-пластичних умовах, набагато вигідніших. Постаті архиєреїв компактні, важкі за масивами, стримані у жестикуляції, заглиблені у задуму. Вони різні за характерами. Святий Лев — людина, сповнена внутрішньої зосереджености, сили характеру, рішучости і дії, у цій постаті вчувається прагматичний розум. Святий Афанасій зображений за читанням книги, мабуть, Біблії. Він також тримає в руці єпископський скіпетр, тоді як Лев — хрест, але в цьому жесті немає стільки рішучости і сили, він начебто надає більшого значення текстові книги, яку читає, ніж атрибутові своєї церковної влади, — якщо у статуї Лева домінує ідея Розуму, то у статуї Афанасія — ідея Мудрости. Його статура не така цілісна, вона наче захоплює більше простору, з-під патріарших шат не так чітко простежується фіґура, як у постаті св. Лева. Платонівське зіставлення ідей Мудрости і Розуму, таке характерне для творчости багатьох майстрів мистецтва і літератури епохи Відродження, мало, отже, продовження у часи бароко і рококо.

[27] Свенціцький І. Причинок до історії мистецького випосаження церкви св. Юра у Львові // Літопис Національного музею на 1937 рік.— Львів, 1937.— С. 12.

Фасад собору завершує кінна статуя св. Юрія, що втілює ідею перемоги світла, утвердження життя і добра. Здавалося б, технічно неможливо виконати таку ажурно-просторову композицію з вапняку, пластичний задум начебто більше надавався б для втілення у бронзі, однак, як виявилось, таке диво можливе і в камені. Формально автор прагнув захопити якомога більше повітряного простору в масив статуї, яка у цьому просторі наче розчиняється. У колекції Національного музею у Львові зберігається виконане у дереві бозетто до цієї статуї. Воно відрізняється від оригіналу в натурі. Треба гадати, що автором цього бозетто є архітектор Б. Меретин. Статуя св. Юрія мала відігравати у загальному вирішенні фасаду центральну, домінуючу роль, тому архітектор повинен був задати загальну концепцію цієї важливої просторово композиції. Очевидно, що за мистецьким рівнем статуя на соборі набагато перевершує шкіц.

1761 р. статую св. Юрія встановлено на фасаді собору рівночасно із двома фігурами архиєреїв та декоративним рельєфом із зображенням митрополичого герба. Тоді ж встановлювано дерев'яні статуї вівтаря у костелі села Годовиці. У цей час (1761—1762) скульптор Й. Пінзель помирає. Можна припустити, що причиною раптової смерти такої активної, діяльної людини був нервовий стрес, викликаний якимось великим конфліктом на ґрунті творчости. Архітектор Б. Меретин помер раніше 1759 р. Причина смерти теж точно не відома, здається, немало олії до цієї справи підлив візит до Львова французького архітектора П'єра Ріко де Тіргая, який, відвідавши митрополита Лева Шептицького у 1758 р., гостро розкритикував будівлю собору св. Юра[28].

Період творчости Й. Пінзеля, починаючи від ратуші в Бучачі та костелу в Городенці і закінчуючи фасадними скульптурами собору св. Юра та костелу в Городенці, можна назвати його творчим тріумфом. Ця винятково талановита постать, яка щойно віднедавна входить у контекст європейського мистецтва, стає тепер об'єктом старанних досліджень. Та ще немало потрібно буде часу для того, щоб належно дослідити таку видатну індивідуальність як особу і як творця.

Скульптор Антон Осинський

Це друга з-поміж найвидатніших постатей української рококової скульптури, що вийшла із середовища, близького за мистецькими інтенціями до творчости Й. Пінзеля. Точні дати народження і смерти А. Осинського невідомі, приблизні ж дати його життя — 1720—1770 рр. Цілий ряд творів скульптора архівно підтверджений, відома теж низка біографічних відомостей. Правдоподібно, А. Осинський навчався у скульптора Томаша Гуттера, автора скульптурного оздоблення львівського бернардинського комплексу. Майстерня Т. Гуттера в 1736—1740 рр. була у Ярославі. Перед 1750 р. А. Осинський працював у майстерні Й. Пінзеля в Бучачі. Більшість замовлень, які він виконував, пов'язана з чином бернардинів[29].

Перед 1755 р. скульптор виготовив для костелу в Лежайську статуї Арона і Мелхіседека, а також табернакул головного вівтаря. З 50-х років

[28] Hornung Z. Na śladach działalności artystów francuskich w Polsce // Teka Komisji historii sztuki Towarzystwa Naukowego w Toruniu.— 1959.— T. 1.— S. 278—280.

[29] Hornung Z. Antoni Osiński — najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia.— Warszawa, 1937.— S. 39—40.

XVIII ст. походить група творів для католицьких храмів Галичини — розп'яття, що містилося у бічному вівтарі костелу кармелітів черевичкових у Львові (близько 1753), „Це людина" з костелу львівських домініканок (близько 1753)[30]. Серед творів скульптора виділяється комплекс вівтарів і проповідальниця для інтер'єру костелу бернардинів у с. Лешневі біля Бродів, вівтарі у бокових нефах храму і вівтарі при стовпах головного нефа костелу в Лежайську, виконані в 1755—1758 рр. Цикл скульптур для костелу бернардинів у Збаражі А. Осинський виконав у 1756—1759 рр. Цьому скульпторові за стильовими ознаками приписують виконані у 1768 р. вівтарі св. Йосифа і св. Валентина у Наварії, а також статуї для підкупольного простору в інтер'єрі домініканського костелу у Львові, виконані у 1759—1764 рр. У майстерні скульптора в 1762 р. працювали також М. Полейовський, І. Оброцький, М. Філевич[31].

А. Осинський, як, зрештою, багато інших львівських скульпторів, мешкав на Краківському передмісті у Львові, біля костелу Марії Сніжної. Він не був членом міських цехових корпорацій, що, очевидно, тягнуло за собою відповідні санкції цехових властей. У 1757 р. А. Осинський разом із скульпторами Матвієм Полейовським, Антоном Штилем, Іваном Оброцьким і Семеном Старевським та іншими був притягнутий до судової відповідальности за уникання сплати цехових податків, що могло привести до заборони виконувати роботи. Справу, однак, після довгої тяганини вдалося якимсь чином полагодити, тому що міський суд 1764 р. названим митцям дозволив ношення шаблі, що давало право на низку привілеїв і виводило їх з-під цехової юрисдикції та офіційно потверджувало досить високе становище у суспільній ієрархії, як, зрештою, високий художній рівень їхньої творчости.

Мабуть, найбільш раннім із скульптурних циклів, які можна стилістично визначати як твори Антона Осинського, є статуї головного вівтаря домініканського костелу у Львові. Своєрідним культовим центром храму стала давньоукраїнська ікона Богородиці Одигітрії в короні, яка, вірогідно, була ритуальним об'єктом під час коронації короля Данила Галицького[32]. Згодом її подаровано дружині князя Лева, яка в свою чергу дарувала її домініканцям як священний паладіум свого тестя, котрий мав символізувати тривалість перебування цього монашого ордену у Львові. Архітектурно-скульптурна програма оформлення інтер'єру була задумана так, щоб чудотворна ікона Богородиці в головному вівтарі становила його композиційний центр. Цієї мети було досягнуто блискуче. Монументальна колонада, складена з чотирьох величавих колон із бароковим архітравом, багатим на дуже складні перепади архітектурних масивів, заповнює всю вівтарну нішу, начебто продовжуючи в глиб колонаду інтер'єру храму. Завдяки цьому у вівтарі утворюється ще одна ніша, у якій з'являються дрібні елементи архітектурного декору, що утворюють своєрідну „зону спокою", в якій, відокремлена від масивного вівтарного колонадного обрамлення, виділяється вмонтована у пишну раму ікона.

---

[30] Крвавич Д. Львівська барокова скульптура...— С. 101.

[31] Hornung Z. Antoni Osiński...— S. 37—40.

[32] Овсійчук В. Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору.— Львів, 1996.— С. 120.

Низ престолу займають досить „приглушений“ за пластикою табернакул і чотири наднатуральної величини фіґури апостолів Петра і Павла, а також Івана Хрестителя і св. Луки. Ці чотири статуї пластично збагачують низ вівтаря як відповідник його динамічного завершення і в свою чергу правлять за своєрідну долішню раму для центральної „зони спокою“ з іконою Богородиці. Ці статуї ще мають ознаки відшумілого бароко і за своїм рівнем не сягають досконалости художнього вирішення тогочасних львівських рококових шедеврів; вони характерні для раннього періоду творчости А. Осинського.

Між 1755 і 1758 рр. А. Осинський виконав серію вівтарних статуй для костелу Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці в Лежайську (тепер Польща). Група цих вівтарних статуй досить численна і виконувалася паралельно із замовленням для костелу бернардинів. У реалізації проекту, видно, брала участь бригада майстерні, яка різьбила ряд статуй за ескізами маестро. Цим може бути пояснений значний стильовий різнобій, який можна спостерігати у цьому комплексі. Твори А. Осинського позначені яскравим індивідуалізмом у вирішенні як пластичних, так і образних завдань, вони помітно вирізняються художнім рівнем і майстерністю технічного виконання. До них належать фіґури св. Томи з Аквіна та блаженого Йоана доне Скота у вівтарі Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці, св. Фелікса з Канталічйо у вівтарі св. Антонія, св. Івана Євангеліста у вівтарі св. Казимира, двох бернардинських монахів у вівтарі св. Бернардина із Сени, лівого херувима у вівтарі св. Михаїла та статуй Арона і Мелхіседека у головному вівтарі.

Творчий вплив Йоана Пінзеля, безперечно, був визначальним чинником формування кредо А. Осинського, та сила його таланту зуміла переплавити високі мистецькі здобутки майстра у зовсім нову творчу якість. Якщо в образному баченні стерильного світу Й. Пінзеля домінує тема заглибленої духовности і молитовного прагнення до емоційного діалогу з Творцем, то в А. Осинського головною є тема духовної аскези і внутрішньої молитовної схвильованости та екстазу. Винятково високого рівня сягає скульптор і у формально-пластичному вирішенні своїх образів — у нього присутня та ж, що і у Пінзеля, тема внутрішнього руху і внутрішнього пластичного розвитку масивів статуї, який наче завершується зовнішньою динамікою дуже умовно модельованих складок одягу — драперій, контрастно заломаних площин, величними перепадами опуклих і ввігнутих форм, динамікою гострих заломів граней пластичних форм, що умовно представляють драперії, будучи формальним чинником, який винятково сильно підкреслює екстаз заглиблених у молитву постатей.

Деякі дослідники вважають названі мистецькі риси відходом від реалізму. Але це той реалізм, який був притаманний творчості Ель Ґреко, великому мистецтву Візантії, ґотиці, українському іконопису. Художник у даному разі зображає не візуальну реальність, а духовний світ, світ, який виникає у баченні людини, коли вона перебуває у стані молитовного піднесення, тобто митець реалізує проблему „роблення“ чогось небаченого баченим — центральну проблему сакрального мистецтва. Образи А. Осинського — монахи, аскети, люди у стані напруженої боротьби зі своїми світськими пристрастями, люди — переможці цих пристрастей.

Рисами суворого аскетизму наділена теж виконана в той період статуя Христа для домініканського костелу у Львові, що представляє іконо-

графічний тип „Це людина". Цей композиційний уклад широко відомий у європейському мистецтві, особливо у скульптурі та графіці, зокрема, у графічних творах Григорія Левицького, які тоді, у 40-х роках XVIII ст., були дуже поширені у Львові й могли послужити зразком для цієї прекрасної статуї.

Ще 1574 р. А. Осинський почав роботу над трьома вівтарями костелу в Лешневі біля Бродів, де його авторство підтверджується документально — укладеною з ним умовою, яку він підписав. Це чотири вівтарні статуї, що зображають трьох святих єпископів і одного монаха — досить статичні й інертні за настроєм. Можна припустити, що участь А. Осинського у виконанні цього циклу статуй лише часткова (певні групи складок окремих фігур), а їх виконавцями були працівники майстерні скульптора, який на той час був дуже завантажений роботами.

До найвищих творчих досягнень А. Осинського належить цикл вівтарних статуй із бернардинського костелу в Збаражі — тут остаточно сформувалися питомі ознаки його творчої індивідуальности, своєрідний перехід до вирішення пластики фігур, їх настроєвости, до технічних засобів різьби в дереві. Цикл збаразьких вівтарів, за архівними джерелами, був створений у 1756—1759 рр., освячення храму відбулося 1755 р. Однак ще у XVIII ст. великий вівтар із його статуями впав жертвою пожежі й натомість у 90-х роках XVIII ст. виконано новий. Твори А. Осинського збереглися тільки у бокових вівтарях. Ці невеликі за розміром фігури разом із творами Йоана Пінзеля — справжні перлини мистецтва рококо на наших землях. Риси, характерні для творчости А. Осинського, притаманні статуям із двох вівтарів передніх бокових нав костелу. Постать молодого монаха у вівтарі св. Франціска нагадує скульптури з Лежайська. Складки ряси, наче розвіяні вітром, надають постаті багатої пластичної просторовости та динаміки. Парною до цієї статуї є фігура св. Тадея, який, згідно з євангельським переданням, обличчям був дуже подібний до Ісуса Христа. Розміщений у правій наві симетричний вівтар св. Анни прикрашено двома постатями єпископів, модельованими контрастними широкими пластичними зіставленнями структурних масивів, виразна динамічність яких закладена в самому їх внутрішньому укладі, хоча зовні, за загальним силуетом, фігура бородатого єпископа справа здається зображеною у спокійному русі. Його постать із тужливо зверненими до неба старечими очима вражає якоюсь внутрішньою цільністю характеру і силою.

Не менш несподівана за своїм вирішенням статуя св. Флоріана, що вихлюпує воду з відра — атрибуту гасіння пожеж. У цій висохудожній статуї втілено традиційний тип святого-рицаря, дуже поширений і в давньому українському мистецтві.

Мабуть, до найкращих творів у збаразькому бернардинському комплексі належать статуї св. Рожі та бернардинського монаха, правдоподібно, блаженого Яна з Дуклі. Фігура св. Рожі поряд з пінзелівською жіночою статуєю „Щедрість" на фасаді Бучацької ратуші — одна з найкращих жіночих постатей у мистецтві українського рококо. Витонченість руху фігури, її пластичне багатство, лірична настроєвість ставлять цей твір в один ряд із найвищими досягненнями пластики. Такий же високий рівень пластики притаманний і фігурі св. Яна з Дуклі. Це ідеальний образ аскета, який за експресією аскези нагадує образи Сюрбарана та інших іспанських майстрів, які багато зробили для мистецького розкриття цієї теми.

Михайло Філевич. Путті зі щитом. Декоративна композиція на сходах до собору св. Юра у Львові. 70-ті роки XVIII ст. *Вапняк*

Михайло Філевич. Статуя святої. Фраґмент. 70–80-ті роки XVIII ст. *Дерево, левкас*. Національний музей у Львові

Матвій Полейовський. Статуя єпископа. 80-ті роки XVIII ст. *Дерево, левкас.* Головний вівтар латинської катедри у Львові

Сисой Шалматов. Мадонна з дитиною. 70-ті роки XVIII ст. *Дерево, поліхромія.* Церква в с. Чоповичах. Київський музей українського мистецтва

А. Осинському приписують, про що вже йшлося, також скульптури вівтарів св. Йосифа і св. Валентина у Наварії, де автором головного оздоблення храму був скульптор Матвій Полейовський, який співпрацював з А. Осинським.

До найвищих досягнень рококової пластики в Україні належать також вісім пар дерев'яних статуй, що оточують головний овальний неф домініканського костелу у Львові.

Статуї зображають персоніфікації орденів св. Августина, а також двох монаших рицарських орденів, які заснував св. Домінік. Одяг і атрибутика фіґур базовані на графічних зразках, уміщених у публікації єзуїта Філіна Боннані з XVIII ст. Ці статуї — певний пластичний рефрен до постатей у головному вівтарі, але незрівнянно сильніші від них за художнім рівнем. Хоча деякі постаті у рицарських обладунках, їх характеризує настрій глибокої покори, вони видовжені й тендітні, іноді справляють враження майже безтілесних, пройнятих духом зосереджености і суворої аскетичности, попри те, що їхні жести сповнені патетики в поєднанні з вишуканою палацовою елеґантністю і нервозною вимушеністю. Деякі з них схожі радше на одягнутих з пересадною елеґантністю придворних кавалерів, які із знудженими виразами на обличчях дають себе оглядати присутнім гостям. Статуї львівського бернардинського комплексу, пов'язувані різними дослідниками українського рококо з творчістю різних скульпторів і різними хронологічними періодами, останньо характеризують як прояв пізньої творчости А. Осинського. Очевидно, що з творчістю цього майстра згодом вдасться пов'язати ще низку інших шедевральних творів того періоду.

У майстерні А. Осинського в 1762 р. працювали скульптори Матвій Полейовський, Йосиф Ридванський і Павло Пйотровський. Усі вони були представниками молодого на той час покоління, які в 1750-х роках навчались і працювали у середовищі Йоана Пінзеля в Бучачі. Особливо виділятимуться з-поміж цього покоління вже згадані Матвій Полейовський зі своїми братами, скульпторами й архітекторами Іваном і Петром, а також Франціск Оленський, Михайло Філевич, Семен Старевський, Іван Щуровський, Іван Оброцький. Ця група працюватиме на великому географічному просторі від Почаєва до Холма. Названі майстри нестимуть у світ традиції творчої спадщини Й. Пінзеля та А. Осинського, сформуються у самобутні творчі індивідуальності, деякі майже досягнуть творчого рівня своїх великих учителів.

Матвій Полейовський

Був послідовником традицій Б. Меретина і Й. Пінзеля як в архітектурній, так і у скульптурній творчості. Працював здебільшого як скульптор, але керував теж архітектурно-будівельними роботами. у 1750-х роках, як уже згадувалося, навчався в Бучачі, в майстерні Пінзеля, потім — в А. Осинського, разом із яким виступив 1762 р. у судовій справі у Львові. Був одружений, мав власний будинок на вул. Руській, 20 у Львові[33]. Українець з походження, мабуть, уважав себе визнавцем латинського обряду. В 1762—1768 рр. був залучений до реалізації мистецького оздоблення

[33] Русские домовладельцы во Львове в XVIII веке // Весник „Народного дома".— Львов, 1909.— № 10.— С. 174.

костелу в Наварії біля Львова — про це особисто свідчить в одному з листів до українського духовенства в Луцьку. Виконував теж якісь роботи для комплексу в Годовиці. У Наварії йому належить головний вівтар і амвон. У 1764 р. разом із кількома іншими львівськими молодими скульпторами здобув привілей ношення шаблі. На 1765—1770 рр. припадає робота над художнім оздобленням головного вівтаря для кафедрального костелу у Львові, а також чотирма великими кам'яними вазонами, що прикрашають його вежу; в цих роботах співпрацював із ним Іван Оброцький. Часто виконував замовлення паралельно, мабуть, маючи для співпраці кваліфікований колектив. 1769 р. М. Полейовський був залучений до виконання декоративних робіт у палаці графа Францішка Селезого у Кристинополі, пізніше — до якихось художніх робіт у палаті греко-католицьких митрополитів в Уневі[34].

У 1770—1773 рр. скульптор був зайнятий виконанням великого циклу вівтарних статуй для восьми вівтарів та музичного хору костелу-колеґіати у Сандомирі в Польщі[35]. Крім того, виконав тоді ж студії для головного вівтаря костелу бернардинів в Опатові (Польща). Із 70-х років XVIII ст. походить цикл його вівтарних робіт для костелу паулінів у Нижневі-над-Дністром. Визначне місце у творчому надбанні скульптора посідають роботи для костелу паулінів у Влодаві (Польща), виконані в 1776—1781 рр., — статуї святих, що оздоблюють стовпи головного нефа храму. У 1781—1783 рр. скульптор виконав шість вівтарів і амвон для василіанської церкви в Почаєві. У листах до почаївських вставок від 1786 р. він називає місцевості, у яких виконував вівтарні роботи, зокрема Наварію, Годовицю, Заслав та Станіславів.

Помер М. Полейовський десь після 1794 р. Багата творча спадщина цього скульптора характеризує його як одного з найдіяльніших представників рококової пластики другої половини XVIII ст. Творчість М. Полейовського, хоч і увібрала в себе всі характерні риси скульптури українського рококо, у своїй основі тяжіє вже до мистецтва класицизму. Найвидатніші його твори — костел у Наварії, головний вівтар львівської латинської катедри, а також костели в Сандомирі та Влодаві.

Франціск Оленський

Поряд з Матвієм Полейовським Франціск Оленський — одна з найвидатніших постатей української рококової скульптури другої половини XVIII ст.[36] Цілий ряд творів, які потім виявилися роботами Ф. Оленського, раніше приписувано Й. Пінзелю, у якого він, працюючи роками поруч, перейняв багато засобів пластичної мови. Виявлені документи, які вдалося знайти дослідникові мистецтва В. Вуйцику, підтвердили авторство Ф. Оленського у виконанні високохудожніх фіґур атлантів під балконом та фіґури Слави на аттику будинку № 3 на пл. Ринок у Льво-

---

[34] Возницький Б. Г., Крвавич Д. П. Скульптор Матвій Полейовський.— С. 27.

[35] Kowalczyk J. Prace rzeźbiarskie Macieja Polejowskiego w Sandomierskim na Lubelszczyźnie // Sprawozdania Towarzystwa naukowego w Toruniu.— 1957.— T. 6.— S. 191.

[36] Возницький Б. Франсіск Оленський — львівський скульптор другої половини XVIII ст.: Каталог виставки.— Львів, 1995.— С. 10.

ві[37]. Ці твори свідчать, що маємо справу із видатною творчою індивідуальністю.

На початках своєї діяльности, безпосередньо після навчання, скульптор співпрацював спочатку з Й. Пінзелем, а потім, мабуть, під наглядом майстра виконав ряд відповідальних доручень. Дослідники пов'язують з особою Ф. Оленського роботи у церкві Покрови в Бучачі, костелі францисканців у Бучачі та в костелі в Монастирськах. Як визначальні для порівняльного аналізу комплексів скульптур церкви Покрови і костелу францисканців можуть бути використані два ідентичні за пластикою твори, виконані, мабуть, як копії з якогось зразка двома різними скульпторами. Одна з них — фіґура св. Якима з головного вівтаря церкви св. Покрови, у якому вівтарну ікону св. Покрови фланкують статуї батьків Богородиці — св. Якима і Анни, а далі, за колонами вівтаря, розміщені постаті св. Івана Богослова і св. Миколая Чудотворця. Ці чотири вівтарні статуї за стильовими ознаками ідентичні із статуями, які вирізьбив Михайло Філевич у Холмі для бучацьких василіян. Доставлені в Бучач, вони не були використані за призначенням і згодом потрапили до колекції Національного музею у Львові[38]. Сьогодні можемо впевнено говорити про те, що чотири вівтарні статуї церкви Покрови в Бучачі є роботами Михайла Філевича. Щодо іконостасу і його царських врат із чудовими рельєфами, що зображають ангела-хоронителя і сцену Благовіщення, то цей твір уже давніше приписувано різцю Ф. Оленського і з цією атрибуцією маємо всі підстави погодитися.

Рельєфи дияконських дверей церкви Покрови в Бучачі найбільш ранні з відомих нам самостійних робіт Ф. Оленського, здійснених за проектом Й. Пінзеля і під його наглядом. Однак ці твори мають і ряд індивідуальних рис. Передусім вирізняє їх загальний настрій ліричного сентименталізму. Рельєфи бучацьких дияконських дверей дають новий, винятково витончений як за силуетом, так і за внутрішнім настроєм типаж рококового сакрального образу. Ті ж риси характерні й для статуй головного вівтаря францисканського костелу в Бучачі. Якщо порівняти статую св. Якима з церкви св. Покрови з аналогічною, ідентичною за пластикою статуєю цього ж святого из бучацького костелу францисканців, то друга — значно багатша за пластикою. Поверхня гостропланових площин не є рівною, але автор старається збагатити її круглими заглибинами чи недовгими поперечними штрихами. У комплексі костелу бучацьких францисканців виділяється різьблене у дереві віртуозне розп'яття. Воно реалізоване цілком у пінзелівських традиціях, а все ж відрізняється від творів цього майстра своїм духовним настроєм. Правдоподібно, це теж твір Ф. Оленського, до того ж один із найкращих у його спадщині.

З'ясування авторства віртуозно модельованих у камені атлантів на фасаді будинку на пл. Ринок, 3 дало можливість по-іншому сприйняти скульптурний комплекс головного вівтаря костелу в Монастириськах. Головними його складовими є великий рельєф із сюжетом „Знесення Богородиці" та дві об'ємні постаті ангелів обабіч — архангела Михаїла і ангела-хоронителя. Вражає ідентичність пластичного вирішення одягнуто-

---

[37] Вуйцик В. Львівські етюди (до історії кам'яниць) // Жовтень.— 1984.— № 11.— С. 97—100.

[38] Крвавич Д. Скульптор Михайло Філевич.— С. 23.

го в панцир архангела Михаїла з витонченою пластикою торса атланта з ринкової площі у Львові. Ця пластична аналогія дає можливість атрибутувати статуї двох ангелів із костелу в Монастириськах як твори Ф. Оленського. Щодо рельєфа зі сценою „Знесення Богородиці", то тут напрошується аналогія з пластикою одягу вівтарних статуй із Бучача, а це дає підстави припустити, що маємо справу з ранньою роботою М. Філевича. Творча співдружність цих двох скульпторів матиме продовження у Львові — в роботі над успенським вівтарним комплексом та роботах, пов'язаних із спорудженням головного вівтаря Святоюрського собору.

Документальних відомостей про творчість і життя скульптора збереглося дуже мало. Відомо, що разом з М. Філевичем Ф. Оленський у 1773 р. виконував головний вівтар та іконостас для Успенської церкви у Львові. 1774 р. скульптор підписав угоду з домініканцями з Підкаменя про виконання оздобленого скульпторами органа, який, на жаль, не зберігся. 1775 р. митець уклав угоду із львівським кафедральним костелом про виготовлення орнаментів над сталлями, кардинальського трону, чотирьох вівтарів біля стовпів храму, оздоблених фігурами геніїв та серафимів. Тоді ж для головного нефа латинського собору були виконані чотири триметрові статуї євангелістів, які до нашого часу не збереглися (дуже приблизне уявлення про них дає автолітографія Клемента від 1850 р.).

Як видно з бухгалтерського рахунку Почаївського монастиря 1780 р., Ф. Оленський мав якісь ділові взаємини з графом Миколою Потоцьким — йшлося про замовлення на виконання вівтарної скульптури, яке не було здійснене. Треба додати й уже згадуваний договір про виконання атлантів для площі Ринок, 3 у Львові. На цьому, власне, закінчується скромний перелік архівних джерел, що стосується особи цього скульптора.

У комплексі оформлення вівтарної апсиди Успенської церкви — головного вівтаря й іконостасу — чітко видно руку двох майстрів: різьба іконостасу — роботи М. Філевича, а головного вівтаря і фігури Христа Пантократора з ангелами — Ф. Оленського. У 70-х рр. XVIII ст. багато скульпторів були зайняті при виконанні різних робіт для екстер'єру та інтер'єру Святоюрського собору. Ім'я Ф. Оленського серед них не згадується, хоча виконання статуй двох ангелів, що підтримують раму із зображенням Христа Архиєрея, дуже близьке до його пластичного почерку.

За стилістичними прикметами Ф. Оленському належать два великі за кількістю скульптурних об'єктів ансамблі костелу в Лопатині та костелу тринітаріїв у Берестечку (80-ті рр. XVIII ст.).

Постать Ф. Оленського стала ближча нашим учасникам завдяки персональній виставці скульптора у Львові, організованій 1995 р. з ініціативи дослідника мистецтв Б. Возницького[39].

Скульптори Михайло Філевич, Семен Старевський, Іван Щуровський, Іван Оброцький та інші

Кожна з цих постатей варта спеціальної уваги. Всі вони у тій чи іншій мірі вийшли із середовища Й. Пінзеля, стали його послідовниками чи наслідувачами або й виокремилися як самобутні творчі індивідуальності. Деякі з них через брак архівних джерел не були належно оцінені. Однак час усе ставить на свої місця.

---

[39] Возницький Б. Франсіск Оленський...— С. 12—19.

Так сталося, зокрема, з особою Михайла Філевича (помер 1804 р.). Цей скульптор, який часто працював у співдружності з Ф. Оленським і С. Старевським, сьогодні уявляється цікавою творчою індивідуальністю зі сформованим власним мистецьким обличчям. Його участь у реалізації таких високомистецьких комплексів, таких, як церква св. Покрови у Бучачі, костел у Монастириськах, Успенська церква та собор св. Юра у Львові, для якого він виконав чудові статуї до однієї з брам та для сходів, а також роботи, виконувані потім на теренах Польщі, дають всі підстави відвести йому почесне місце в історії нашого мистецтва.

Те саме стосується особи Семена Старевського, якому належать статуя св. Онуфрія у ніші під сходами Святоюрського собору і два декоративні погруддя біля входу на його територію. Він також був адміністративним керівником робіт на будівництві собору.

Численні скульптори працювали над суто орнаментальними елементами — капітелями, вазонами, декоративними ліхтарями, які збагачують силует рококових споруд. До таких митців належить, зокрема, Іван Щуровський, хоча немає сумніву в тому, що він виконував і статуарні речі.

Іван Оброцький працював у дереві й камені, а також у техніці стінної декоративної ліпнини — т. зв. штукко. У співдружності з М. Полейовським він виконав статуї для барокових вівтарів латинського кафедрального собору у Львові, а також для каплиці Розп'ятого Христа у тому ж храмі. Цей же скульптор виконав високого рівня штукатурні роботи для парохіяльного костелу в Дуклі та Лемківщині (Польща), де також оформив епітафію і нагробник Марії Амалії Мнішек для однієї з каплиць цього костелу. Творчість І. Оброцького знаменує занепад рококо на українських землях і перехідну стадію до мистецтва класицизму.

Сисой Шалматов

Досі йшлося про творчість рококових майстрів у західних регіонах України. Однак пластика рококо набула поширення і в Центральній Україні. Серед скульпторів-монументалістів цього реґіону виділяється особистість Сисоя Шалматова[40].

Творчість цього скульптора припадає на другу половину XVIII ст. Його мистецька особистість сформувалася у середовищі майстрів іконостасної різьби та під впливом пластики українського рококо.

Сисой Зотович Шалматов, родом із с. Останково Тверської губернії, був купцем і майстром різьби по дереву. 1750 р. він приїхав до Курська і відкрив свою майстерню. У той час Курщина була заселена українцями, тут побутували традиції українського народного сницарства, що, безперечно, теж вплинуло на творче формування цього майстра.

Творче визнання як унікального майстра прийшло до скульптора після того, як він виконав прекрасний іконостас для Мгарського монастиря, що біля Лубен (1763). Це величавий чотириярусний іконостас з домінантою вертикалей, які починаються традиційними в Україні витими колонами і продовжуються прямими лініями, що спрямовують погляд глядача догори. Іконостас завершений статуарними скульптурами з чотирьох фіґур. Статуї закомпоновані у динаміці, з розвіяними драперіями, що було

[40] Гембарович М. Скульптура...— С. 131.

інновацією для тих країв і перегукувалось із дерев'яною рококовою пластикою Галичини.

На початку літа 1767 р. С. Шалматов відвідав Запорізьку Січ, де познайомився з її отаманом Петром Калнишевським, — йшлося про виконання іконостасу для новозбудованого собору в Лохвиці. Тут йому запропоновано також численні інші замовлення. С. Шалматов став наближеним майстром одного з найщедріших меценатів церковного будівництва, яким був запорозький отаман. Одним із шедевральних творів С. Шалматова став створений у той період іконостас для церкви Покрови в Ромнах, реалізований у 1768—1773 рр.

Винятковоі краси іконостас Покровської церкви запроектував хтось із великих архітекторів XVIII ст. У ньому з винятково тонким чуттям розв'язана проблема синтезу архітектури і пластики. За своїм ансамблевим вирішенням цей витвір не поступається найкращим творам Яна де Вітте, Мартина Урбаника чи Бернарда Меретина, його, без сумніву, можна вважати одним із шедеврів українського рококо. Багате і водночас цілісно закомпоноване з винятковим смаком рокайлеве орнаментальне мереживо в декоративному контексті іконостасу творить при розгляданні цього твору своєрідні моменти емоційного відкриття.

У 1773 р. С. Шалматов дістав доручення на виконання скульптурного оформлення інтер'єру новозбудованого міського собору в Полтаві. У роменському іконостасі домінувала рельєфна пластика, натомість у Полтаві панує кругла, статуарна скульптура. В іконостасних композиціях скульптор вдається до щораз нових вирішень. У 1774 р. майстерня С. Шалматова дістала замовлення на виконання циклу дерев'яних статуй для греко-католицької церкви в с. Чоповичах. Тут статуї святих не вплетені у контекст іконописної орнаментики, а виступають як самостійний об'єкт у храмовому інтер'єрі. Це вимагало особливо ускладнених пластичних вирішень. У роботах С. Шалматова з Чопович відчувається значний вплив західноукраїнських майстрів рококової пластики — у передачі динаміки руху фіґур, в образному тлумаченні складок одягу тощо.

Після знищення Запорізької Січі у 1776 р. скульптор став опальною особою, дальша його доля невідома[41].

Майже півстолітній період українського рококо десь у 70—80-х роках того ж століття відійшов у минуле. Йому на зміну на світову мистецьку арену виступив класицизм — нова естетика нового часу.

Dmytro KRVAVYCH

UKRAINIAN SCULPTURE OF THE ROCOCO PERIOD

The above article is devoted to Ukrainian Rococo sculpture, one of the most highly qualitative artistic phenomena in the European art of the 18th c. The development of the Rococo sculpture is examined within the general historical context of Ukrainian Art.

---

[41] Мусиенко П. Сысой Шалматов // Искусство.— 1963.— № 3.— С. 69.

Лариса КУПЧИНСЬКА

ВІДЕНСЬКА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧИХ МИСТЕЦТВ І НАВЧАННЯ У НІЙ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ПОЛЬСЬКОЇ МОЛОДІ ГАЛИЧИНИ.
Кінець XVIII — XIX століття

Дослідження розвитку європейського образотворчого мистецтва в українській науковій літературі донедавна зводилося до висвітлення тенденцій, пов'язаних лише з реалістичними школами, які, за твердженням багатьох дослідників, є „ознаками поступу". Під таким кутом зору вивчалася творчість митців, художників Італії, Іспанії, Фландрії, Голландії XVII ст., Франції XIX ст. Це, з одного боку, не відповідає об'єктивній дійсності, а з другого — применшує значення інших мистецьких напрямів і шкіл, які розвивалися у різних країнах.

Архітектура, скульптура, живопис Австрії, перебуваючи у тісному взаємозв'язку з мистецьким світом інших країн Європи, розвивалися і поступово набували притаманних лише їм рис. Так, уже XVII ст. сприяло появі в австрійському мистецтві національного характеру, який найкраще простежується у наступному, XVIII ст., і розквітає у XIX ст. Підкріплене історично-філософськими узагальненнями, воно стало джерелом виникнення самобутнього романтизму, зокрема т. зв школи назарейців. Долаючи політичні перешкоди, у першій половині XIX ст. новим явищем став бідермайєр. Друга половина століття і початок наступного — це період розквіту „стилю Рінґштрассе" та віденського модерну — сецесії.

Багата палітра напрямів образотворчого мистецтва, які виникли за короткий проміжок часу, дає підставу думати про художні традиції та художню школу Австрії як одну з найповажніших у Європі. Уже з кінця XVIII ст. багато майбутніх галицьких художників були учнями Академії, де здобували ґрунтовні знання, які згодом використовували або для продовження її традицій, або для торування на їх основі власного творчого шляху. Досі діяльність Віденської Академії образотворчих мистецтв, і зокрема її вплив на мистецьке життя Східної Європи та України, висвітлена у джерелах і науковій літературі доволі скупо. Це питання, однак, варте окремого наукового дослідження.

* * *

У XVII—XVIII ст. Австрію часто охоплювали кризи, породжувані і внутрішніми конфліктами, і втручанням ззовні. У цих умовах одним з

головних чинників її державного розвитку була тривала боротьба Габсбурзької династії з турецькою експансією XVI—XVIII ст. Мілітарна перевага перед іншими країнами, яка зміцнювалася численними перемогами над турками, невдовзі дала змогу Австрії зайняти керівне становище в дунайському басейні. Це у свою чергу сприяло захопленню земель Чехії, Словаччини та Угорщини й утворенню багатонаціональної монархії.

Аналізуючи ситуацію, що склалася на той час у країні, цісарський двір шукав засоби для піднесення вагомости монархії у світі, її соціального і культурного рівня. Для цього було застосовано політику протекціонізму і меркантилізму. Раніше опрацьована англійцем Т. Меном, італійцем А. Серро, французом А. де Монкретьєном, в Австрії вона досягла свого апогею за часів правління Марії Терези (1740—1780) та Йосифа II (1780—1790). На початковому етапі її впровадження завдяки великим капіталовкладенням стало можливим піднесення промислів і промисловости. Далі у державі почав діяти закон про оподаткування усіх імпортних товарів, а через деякий час набула сили заборона на ввіз будь-якої готової продукції. І хоч ті зміни в Австрії мали почасти примусовий характер, вони помітно вплинули на піднесення економіки, а згодом — і на розвиток образотворчого мистецтва.

Доречно відзначити, що до 90-х рр. XVII ст. в Австрії плідно працювали італійські архітектори, такі, як Д. А. Карлоне, К. М. Карлоне та ін. Вони збудували у стилі римського бароко ряд храмів в Інсбруку та Відні. Провідним тогочасним художником у монументально-декоративному живописі був М. Альтомонте. Протягом 1690—1740 рр. в Австрії серед відомих майстрів будівельної справи згадувано І. Б. Фішера фон Ерляха (Ficher von Erlach J. B., 1656—1723), Я. Прандтауера (Prandtauer J., 1660—1726), Й. Л. Гільдебрандта (Hildebrandt J. L., 1668—1745), Г. А. Ґумпа (Gumpp G. A., 1682—1754), серед живописців — Й. Г. Рооса (Roos J. H., 1631—1685), Т. Шванталера (Schwanthaler Th., 1634—1705), М. Ґуґґенбіхлера (Guggenbichler M., 1649—1743), скульпторів Б. Пермозера (Permoser B., 1651—1732), Г. Р. Доннера (Donner H. R., 1693—1741).

Досліджуючи австрійську архітектуру, скульптуру та живопис кінця XVII — початку XVIII ст., акцентуємо увагу на тому, що майже всі тогочасні художники працювали під значним впливом італійського, фламандського або голландського образотворчого мистецтва. А це говорить про те, що в Австрії на той час ще не було сформованої національної школи, як, наприклад, в Італії, Фландрії, Голландії, Іспанії чи Франції. Така ситуація сприяла актуалізації питання розвитку власного мистецтва.

Наприкінці XVII ст. австрійський уряд зацікавився організацією вищого навчального мистецького закладу. Його поява передбачала насамперед створення умов для навчання талановитої місцевої молоді місцевими художниками. У той час уже існувало багато малих шкіл, що виконували подібні завдання, але їхня програма обмежувалася викладанням або живопису, або архітектури. Серед них найвагомішим був приватний заклад придворного художника Петера Штруделя (Strudel P., 1660—1714), який перебував під патронатом цісарського двору. У 1692 р. розпочато заходи у справі розбудови майбутньої академії на основі цього закладу[1]. Вели-

---

[1] Die k[aizerliche]-k[önigliche] Akademie der bildenden Künste in Wien in den Jahren 1892—1917.— Wien, 1917.— S. 5.

кий грошовий внесок у згадану розбудову зробив цісар Леопольд I (1658—1705).

Петер Штрудель, перший директор [академії], придбав у передмісті Відня землі, на яких збудував навчальний корпус. Його коштом були закуплені також живописні твори італійських митців, виготовлені для навчальних потреб гіпсові копії відомих античних скульптур. Сучасники художника говорили про наслідування ним венеціанської школи[2], досягнення якої ставилися у приклад учням. Зрозуміло, що з перших років своєї діяльности академія розглядала „основою мистецтва" не конструктивну побудову форми, а її живописне, ефектне вирішення. У малярстві панівне становище зайняв колір. Практика учнів живописних класів нерідко зводилася до виконання короткочасних замальовок, за допомогою яких можливим стало виховання відчуття гармонії кольорів. Своє уміння вони втілювали у реальний портрет, пейзаж, а також у твори на міфологічну тематику. Саме на цьому етапі закладено прообраз Віденської Академії образотворчих мистецтв.

Після смерти П. Штруделя діяльність мистецького закладу припинилася більш ніж на десять років — аж до появи нового придворного художника Якоба ван Шуппена (Schuppen J. van, 1670—1751)[3]. Віденську Академію образотворчих мистецтв Я. ван Шуппен відновив, але за зразком французької, яка на той час зазнавала сильного впливу венеціанського образотворчого мистецтва. Як головний предмет навчальної програми художник впровадив живопис декоративного характеру. Його опанування вимагало передовсім бездоганного володіння палітрою. Свої знання учні виявляли у портретах, пейзажах, полотнах релігійної та міфологічної тематики, в яких увагу зосереджували на виявленні й опрацюванні декоративних плям та їх поєднанні.

Програма навчання, підтримувана урядом, поступово почала викликати незадоволення серед австрійських митців, обурена тим, що викладання живопису, скульптури, архітектури було підпорядковане впливові естетичних переконань лише директора академії. Слушність їхніх думок підтверджував, зокрема, брак теоретичних предметів, серед яких мали б домінувати історія європейського мистецтва та історія культури народів світу.

Орієнтація школи тільки на мистецтво інших країн скоро призвела б до виховання художників, які, вивчаючи суто зовнішні його прояви, забували б про власну сутність. Однобічне опрацювання вибраних аспектів певної культури та їх інтерпретація обернулася б неминучим спустошенням національної проблематики і заміною її чужими елементами.

В історії Європи яскравим тому підтвердженням для австрійських художників могло бути німецьке малярство другої половини XVII ст., яке розвивалося на півдні під впливом італійського, на півночі — голландського і фламандського живопису. Роздробленість Німеччини на численні князівства, що ворогували між собою, якнайкраще сприяла утвердженню

---

[2] Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: In 37 Bänder.— Leipzig: Strudel Peter, 1938.— Bd. 32.— S. 213—214.

[3] Я. ван Шуппен народився у Парижі, де й здобув освіту портретиста. З 1704 р. член Паризької Академії. У 1716 р. був запрошений на роботу до Відня і лише у 1723 р. призначений придворним художником. Див.: Allgemeines Lexikon...— Leipzig: Schuppen Jacob van, 1936.— Bd. 30.— S. 342.

на цих землях еклектизму. Мало того, багато теоретиків, серед яких найвідомішим був І. Зандрарт[4], звели його до зразка творчого процесу.

Основою для протидії таким процесам в Австрії на той час став насамперед певний поступ в економічному зростанні країни. Великі замовлення церкви та багатих австрійських можновладців сприяли змінам у розвитку образотворчого мистецтва. Гроші, отримані за роботу, художники часто використовували для закордонних поїздок, маючи на меті пізнати мистецтво інших країн. Після повернення на батьківщину вони могли порівняти побачене із ситуацією, яка склалася в австрійському малярстві, скульптурі, архітектурі загалом і зокрема у стінах власної школи. Високоосвічених митців ставало дедалі більше, і це спричинилося до змін на початковому етапі в академії. У 1751 р. набув чинности новий її статут. Громадськість вважала запровадження статуту кардинальним заходом, бо він передбачав перевибори як професорського складу школи, так і ректора через кожні три роки. За короткий час заступили один одного М. Анжело (Angelo M.), К. Унтерберґер (Unterberger C., 1732—1798), П. Троґер (Troger P., 1698—1762), М. Мейтенс (Meytens M. von, 1695—1770). Статут містив вказівки щодо навчання в академії як місцевих, так і приїжджих учнів, що сприяло збільшенню кількости студентів. Крім того, при школі було відкрито майстерні відомих на той час художників, у святкові дні їх могли відвідувати незаможні юнаки та ремісники. У той час випускниками Академії стали Ф. А. Маульберч (Maulbertsch F. A. (Maulpertsch), 1724—1796), Я. Шмуцер (Schmutzer J., 1733—1811), завдяки яким Австрія згодом зажила світової слави.

Праця багатьох відомих митців країни в одному закладі допомагала студентам виробити ширший погляд на завдання мистецтва, ставити до себе складніші вимоги. Підтвердженням цього є стрімка еволюція бароко в Австрії. П. Троґер у своїх барокових полотнах віддавав перевагу динаміці та експресії, відчуття яких досягав, впроваджуючи сильно виражену нисхідну або висхідну діагональ. Використовуючи світлотіньові контрасти, він підкреслював несподівано сильні ракурси. І при цьому завжди дотримувався чіткого конструктивного рисунку. Його твір „Св. Йоан Непомук втішає знедолених“ (близько 1748 р., Санкт-Петербурґ, Державний Ермітаж) яскраво це підтверджує. Полотно вражає емоційною характеристикою портретованих. Художник, попри деяку їх ідеалізацію, звертається до емоційного стану персонажів. Ориґінальним можна назвати також вирішення драпіровок: складки одягу, утворені за допомогою великих і водночас гладких площин, заломлюючись, творять глибоку тінь. Усе це дало змогу П. Троґерові стати для Ф. А. Маульберча чи не найкращим прикладом, гідним наслідування. Але згодом цей молодий художник не дозволив собі безоглядно йти слідами майстра-учителя. Навпаки, він уміло поєднав ці здобутки із власним баченням засобів висвітлення широкої гами почуттів і переживань. Його картини характеризуються зверненням до „логічности і легкого огляду“[5], як, наприклад, полотна „Хрещення євнуха апостолом Пилипом“ (близько 1750 р.), „Воздвиження Хреста“ (близько 1757—1758) (обидва — Санкт-Петербурґ, Державний Ермітаж). У цих творах велике навантаження лягає на колір і світлотіньові ефекти. Часто неспо-

[4] Искусство стран и народов мира: В 5 т.— Москва, 1962.— Т. 1.— С. 469.

[5] Там само.— Т.— С. 20.

діване поєднання барв, контраст між світлом і тінню роблять можливим краще розуміння переживань зображуваних у тій чи іншій ситуації.

Будучи загалом дуже різними, твори світового значення, виконані учителем та учнем майже в один і той же час, свідчать передусім про високий рівень викладання на початкових етапах в академії рисунку, кольорознавства і композиції. Вони підтверджують обізнаність авторів із найкращими здобутками європейського малярства. Тематика, до якої звернулися художники, говорить про їх тісний зв'язок зі суспільним життям. Виходячи з цього, можемо сказати, що середина XVIII ст. — це період, який ознаменував собою завершення процесу локалізації однієї з найбільших у Європі мистецьких шкіл — австрійської.

Творчість названих художників творила ґрунт для окремої групи їхніх учнів-послідовників. Заможніші з них навіть організовували власні майстерні. Зростання мистецьких сил у другій половині XVIII ст. у Відні сприяло появі нових приватних закладів. На відкритті майже кожного з них поряд з іменем митця — його викладача і керівника — згадувалося ім'я покровителя, мецената, державного діяча і дипломата, князя В. А. Кауніца (1711—1794).

У таких умовах 1758 р. у столиці Австрійської монархії розпочала свою діяльність перша художньо-промислова школа. Її виникнення пов'язане найперше з В. А. Кауніцом, який, працюючи послом при французькому дворі (1750—1753) і бачачи високий культурний рівень цієї країни, дійшов переконання, що тканина, фарфор, кераміка, ювелірні вироби та вироби з дерева досягають найвищої краси лише через професійну майстерність їх виконавця та мистецьке облагородження[6]. Щоразу це наголошуючи, тим самим він підкреслював конечну потребу Австрії у спеціалізований школі. У 1757 р., коли в країні значно зросла кількість мануфактур (у Відні, Лінці, а також у багатьох містах Чехії та Сілезії), коли в межах імперії почалося інтенсивне виробництво різних предметів розкоші, Марія Тереза запропонувала створити австрійську комерційно-малярську школу. Першим її директором було призначено Ф. Цайса (Zeiß F., 1712—1780), якого рекомендував на цю посаду знову ж таки князь В. А. Кауніц. Учителі, які працювали у цій школі, мали високу, здебільшого закордонну, художню освіту. Розробляючи зразки для промисловости, учні поєднували елементи декоративного мистецтва з образотворчим. У неділю та святкові дні тут проводилися лекції для підмайстрів і робітників фабрик. Щоб заохотити їх до навчання, було встановлено комерційні премії.

У 1766 р. виникла ще одна мистецька школа. Князь В. А. Кауніц під враженням від виставок французької Королівської Академії в Луврі, на яких були представлені художні твори з елементами „природи", підкреслив велике значення студіювання натури для дальшого розвитку австрійської образотворчої культури. Тоді Я. Шмуцер, випускник австрійської академії, поїхав до Парижа, де навчався у майстра Й. Г. Вілля. Понад три роки він керував там місцевою німецькою школою. У 1766 р. Я. Шмуцер повернувся до Відня. Спілкуючись з багатьма державними діячами, у тому числі й з князем В. А. Кауніцом, митець запропонував відкрити власну школу рисунку і ґравірування. Його рішення обґрунтовувалося розумінням рисунку як основи будь-якого мистецтва. Виходячи з цього, Я. Шму-

[6] Die k[aizerliche]-k[önigliche] Akademie...— S. 4.

цер впровадив студіювання живої натури, підкреслюючи важливість практики з моделями обох статей. Наступним кроком було виконання пейзажів безпосередньо на пленері. Згодом школу Я. Шмуцера почали трактувати як „надзвичайно сильний навчальний заклад". Її протектором був В. А. Кауніц, а в професорську раду школи входило багато закордонних художників та мистецтвознавців. Підтвердженням може бути також швидке зростання кількости учнів, які покидали „старі" школи. Викладацький склад поповнили, зокрема: Ф. Вайроттер (Weirotter F. E., 1730—1771), Й. Х. Бранд (Brand J. Ch., 1723—1795), М. Гефеле (Hefele M., 1716—1799). Таким чином, невдовзі школа Я. Шмуцера стала провідною у Відні, а отже, і в Австрії.

Під впливом Я. Шмуцера та патронатом князя В. А. Кауніца у 1767 р. відкрито ще одну школу — так звану ґраверну академію (Possie-, Verschneid- und Graveur-Akademie) під керівництвом скульптора і ґравера А. Доманека (Domanöck A., 1713—1779). Її учнями були Ф. Доманек (Domanöck F., 1746—1811), Х. Вірт (Würth Ch., 1755—1782), Й. Моль (Moll J.). Цей заклад зробив великий внесок у розвиток медальєрського мистецтва.

Діяльність ряду шкіл наприкінці 60-х — на початку 70-х рр. XVIII ст. дала розвитку австрійського мистецтва відчутний поштовх.

* * *

Задля утримання образотворчого мистецтва на високому рівні у 70-х рр. XVIII ст. з'явилося декілька проектів вдосконалення спеціальної мистецької освіти. З-посеред багатьох першочерговим став план об'єднання шкіл на основі впровадження предметів з однаковою програмою викладання. Заходи, як пізніше виявилося, не виправдали великих надій. Тоді з'явилася нова ідея: було запропоноване навчання в одному закладі рисунку, живопису, скульптури, архітектури разом з викладанням теоретичних предметів, наближених до мистецтва[7]. Задум, однак, вимагав загальної реорганізації мистецьких шкіл, появи спільного керівного органу і, нарешті, створення окремої інституції для втілення намірів. Такою інституцією на початку 1773 р. стала школа Я. Шмуцера, до якої приєдналася згадана художньо-промислова школа. Того ж року цей розширений мистецький заклад було названо Цісарсько-королівською Академією об'єднаних образотворчих мистецтв (k[aizerliche]-k[önigliche] Akademie der vereinigten bildenden Künste). Так була заснована Віденська Академія образотворчих мистецтв.

Академія складалася з п'яти відділів: живописного, скульптурного, будівельного, ґравірувального та виробів з металу. Кожен з них мав власного керівника, який підпорядковувався у виробничо-адміністративних питаннях директорові Академії. Загальний нагляд за навчальним процесом здійснювала Академічна рада, до складу якої входили як художники-викладачі, так і незалежні митці, представники дворянства, вчені, і взагалі люди, добре обізнані з мистецтвом. Велике значення для виховання студентської молоді, майбутніх митців мало відкриття бібліотеки для широкого користування. Починаючи з 1773 р., в Академії працювали такі відомі австрійські художники, як А. Доманек, Я. Шмуцер, К. Ф. Самбах

[7] Die k[aizerliche]-k[önigliche] Akademie...— S. 8.

(Sambach C. F., 1715—1795), Й. Б. Гаґенауер (Hagenauer J. B., 1732—1810) та ін.

Завдяки різнобічному навчанню і порівняльному аналізу різних видів образотворчої культури, доповненому прикладними предметами і практикою, а також доволі міцній теоретично-науковій базі Віденська Академія стала головним мистецьким центром Австрії та самобутнім навчальним закладом европейського рівня. Провідні, виховані на давніх традиціях, митці держави, які читали в Академії лекції чи входили до складу її Ради, своєю діяльністю сприяли проникненню рис національного характеру в найрізноманітніші сфери людської діяльности, що підносило загальний художньо-духовний і культурно-освітній рівень суспільства.

У середині XVIII ст. у Европі набули поширення естетика і художня критика. Вони сприяли порівняльній оцінці художніх явищ, а заодно й швидкій популяризації подій у мистецькому житті різних країн. У той час громадськість Австрії, передусім представники її мистецьких кіл, широко обговорювали розкопки Помпеї, твори графа де Кейлюса „Збірка старожитностей“ (7 томів, 1752—1767 рр.), І. І. Вінкельмана „Думки з приводу наслідування грецьких творів у живописі та скульптурі“ (1755) й „Історію мистецтва стародавніх часів“ (1764)[8]. Граф де Кейлюс відкрив для наукових досліджень цілу епоху античного мистецтва і разом з тим показав її значення для тогочасного суспільства. Німецький мистецтвознавець та археолог І. І. Вінкельман, підтримуючи думку про потребу вивчати спадщину античної Греції та Риму, закликав водночас повернутися до зображення „природи“.

Міцні підвалини австрійської національної школи на цьому етапі уможливили використання у творчих пошуках мистецьких здобутків інших країн та їх теоретичне обґрунтування. І якщо попередній практичний досвід Я. Шмуцера, втілений у діяльності Академії, стали передумовою проникнення класицистичних форм в австрійську архітектуру, скульптуру та живопис, то філософські трактати закордонних авторів сприяли розвиткові цих форм на національній основі.

Під сильним впливом античного мистецтва працювали Г. Фіґер (Füger H., 1751—1818) і Й. Б. Лампі (Lampi J. B., 1751—1830) — викладачі Віденської Академії. Вони одними з перших відмовилися від міфологічних сцен, а натомість звернулися до історії Риму (Г. Фіґер, „Страта весталки“, без дати. Санкт-Петербурґ, Державний Ермітаж), а також до написання „натуральної, справжньої людини“. Серед відомих портретів Г. Фіґера слід назвати „Портрет Марії Терези Бурбонської“ (1778), „Портрет князя Н. Б. Юсупова“ (близько 1783 р.), з-поміж робіт Й. Б. Лампі — „Портрет Катерини II“ (1793), „Портрет князя Н. Б. Юсупова з собакою“ (без дати) (усі — Санкт-Петербурґ, Державний Ермітаж). У своїх полотнах митці зверталися перш за все до аристократії, яка на той час була уособленням суспільного ідеалу. Її образ вони переосмислювали через призму античних зразків. А це в свою чергу передбачало статичність композиції. Статичність досягалася симетричністю побудови, яка не допускала виявлення емоцій. Обличчя осіб, зображені на портретах Г. Фіґера чи Й. Б. Лампі, не виражають ніяких почуттів. Пейзаж або частина інтер'єру, невід'ємний елемент композицій, звичайно позбавлені найменшого руху. Прагнення

[8] История зарубежного искусства.— Москва, 1983.— С. 232.

створити досконалий образ стало причиною пропаґування чіткого конструктивного рисунку, який би домінував над кольором. Влучно знайдена художня мова картин давала змогу авторам возвеличити сам образ. Здобутки Г. Фіґера, Й. Б. Лампі слугували учням Академії найкращим прикладом і творили надійний ґрунт для їхніх творчих пошуків.

У 1800 р. простежується проникнення в австрійське мистецтво під впливом праці Ф. Шлегеля „Фраґменти“ (1798—1800) нової філософії, яка знайшла чимало прихильників серед вихованців Віденської Академії. З-поміж них яскравою постаттю виділяється Й. Ф. Овербек (Overbeck J. F., 1789—1869). Він та його послідовники, які згодом назвали себе назарейцями, вважали, що класицизм вичерпав свої можливості. Задля дальшого розвитку образотворчого мистецтва художники, на їхню думку, повинні звернутися до тем часів середньовіччя, до біблійних сюжетів. З їх допомогою митець міг би подолати індивідуалізм і виховати високоморальну людину[9].

Серед полотен назарейців виділяються релігійна картина, портрет та пейзаж. Для кожного з них характерною є лаконічність форми. Митці не надавали великого значення відтворенню анатомічно досконалої будови тіла. Вони зосереджували увагу на жесті рук, повороті голови чи фіґури взагалі, які мали якомога влучніше передавати емоційний стан зображуваного, багатство його духовного світу. Працюючи над складками одягу і, взагалі, тканинами, художники вибирали лише деякі з них — ті, що допомагають виявити форму або підкреслити чисті наміри людини. Пейзаж вирішувався з урахуванням глибинного змісту твору: возвеличення усього, що створив Бог. Усе це вимагало від авторів скрупульозного опрацювання кожної деталі, що й мало наслідком до певної міри декоративне звучання композицій.

На зламі XVIII—XIX ст. багато австрійських художників намагалися довести перевагу обраного ними напряму. У 1788 р. Г. Фіґер на засіданні Ради порушив питання про занепад „вищого“ малярства. Він прагнув привернути увагу митців до образу сильної особистости, яка ставить на перше місце громадянський обов'язок. Й. Ф. Овербек, навпаки, аналізуючи тогочасний стан речей, завдання мистецтва вбачав у плеканні духовно багатої людини.

Виходячи з того, що в історії образотворчої культури Австрії ранішого часу не було прикладів спільного існування різних мистецьких тенденцій і напрямів, зрозумілим стає панування в Академії класицизму ще навіть на початку XIX ст. Твердження про те, що віденська школа на той час не зуміла знайти компромісного рішення, ще, однак, не дає підстав робити висновки про її консервативність. Давши своїм учням освіту, достатню для торування власного творчого шляху та втілення у життя нових здобутків мистецтва, вона вплинула на розвиток романтизму в Німеччині, Франції, Росії. У 1839 р. Г. Готьє писав: „Єдина закордонна школа, яка може протистояти французькій школі, це школа мюнхенська, німецька школа, яку оновили Корнеліус і Овербек“[10].

---

[9] German masters of the Nineteenth Century. Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany.— New York, 1981.— P. 16; Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ.— Москва, 1980.— С. 96.

[10] Сарабьянов Д. В. Русская живопись...— С. 95.

* * *

Після Французької буржуазної революції (1789—1794) Австрія разом із Пруссією об'єднала зусилля для протистояння дедалі більшому невдоволенню у країні. Вона виступила як учасниця антифранцузької коаліції у наполеонівських війнах (1799—1804; 1804—1814, 1815). Однак, зазнаючи нищівних зовнішньополітичних поразок, Габсбурзька монархія не була в змозі рішуче протидіяти пробудженню національної свідомости. У цих умовах, як відомо, на арені політичного життя з'явився К. Меттерніх (1773—1859) — австрійський політичний діяч і дипломат, який мав значний вплив на різні ділянки життя держави. Система, яку запропонував К. Меттерніх, бороняячи інтереси феодальних землевласників, головні зусилля спрямовувала проти найменших проявів вільнодумства. Жандармський режим контролював усі сфери життя суспільства. Наслідком цього було пригальмування економічного поступу країни, розвитку ряду галузей науки і мистецтва. У 1812 р. К. Меттерніх став куратором Віденської Академії образотворчих мистецтв[11]. Першим його заходом була зміна структури цього навчального закладу. Таким чином з'явилися Школа живописців, скульпторів, ґраверів та мозаїків (Schule der Maler, der Bildhauer, der Kupferstecher und der Mosaik), Школа архітекторів та майстрів ювелірного мистецтва (Schule der Architektur, der Graveurkunst (in Stahl, Erz, Edelsteinen usw.), а також Школа застосування мистецтва в мануфактурі (Schule der Anwendung der Kunst auf Manufakturen). Ці зміни не привели до відчутного поліпшення стану справ. Мало того, вони мали наслідком розшарування мистецьких сил різних рівнів. Велика група учнів Академії групувалася навколо професора історії образотворчого мистецтва та міфології Мартіна Фішера (Fischer M., 1741—1820). Інші віддавали перевагу викладачам мануфактурної школи Ф. Петтерові (Petter F. X., 1791—1866) і Ф. Ґруберові (Gruber F., 1801—1862).

У найскладнішому становищі опинився архітектурний відділ. У 1815 р. у Відні розпочав свою діяльність Політехнічний інститут. Згідно з його статутом, програма навчання студентів охоплювала такі дисципліни, як рисунок, живопис та архітектура. Зусилля, яких Академія докладала, щоб зберегти за собою роль провідної інституції, закінчилися невдачею. Уряд К. Меттерніха видав постанову про передачу її повноважень і програми Інститутові технічної освіти. Лише після закінчення навчання в Інституті спеціаліст міг поглиблювати свої знання в Академії. Справа дедалі ускладнювалася. Почали з'являтися нові, менші, школи з подібною програмою.

Провідні художники, аналізуючи ситуацію, яка склалася, прогнозували повний занепад будівельної справи в Австрії. Але, на щастя, довго так не тривало. Завдяки П. Нобіле (Nobile P., 1774—1854), директорові Академії й водночас придворному радникові, згадані побоювання були доведені до відома уряду, і архітектурному відділу Академії у 1818 р. надано новий статус, а заодно виділено й більше приміщення. Це у свою чергу дало змогу розширити навчальну програму, яка передбачала студіювання уже до шести років, і запровадити курси для ознайомлення студентів з найновішими досягненнями світової науки в галузі архітектури.

---

[11] Die k[aizerliche]-k[önigliche] Akademie...— S. 14.

Велика роль у вихованні молодих майстрів належала П. Нобіле, діяльність якого щораз більше підпорядковувалася державним потребам[12]. І власне чимраз більша потреба у нових лікарнях, казармах, в'язницях, багатоповерхових житлових будинках стала головним чинником перегляду тодішніх архітектурних форм. Режим К. Меттерніха і зміцнення буржуазії, яка дедалі більше відчужувалася від монументального мистецтва, спонукали до пошуку нового стилю. Саме тому праця П. Нобіле у той час зводилася до продумування компактних планів і об'ємів адміністративно-господарських будівель, фасади яких були оздоблені скромним членуванням, чітким врізуванням пройм у стінах. За джерело творчости митцеві правив спрощений до мінімуму класицизм, який незабаром дістав назву „бідермайєр". Саме такий підхід до вирішення будівлі П. Нобіле ставив у приклад учням.

Вигідний і простий, цей напрям набув великої популярности. Завдяки централізованому підпорядкуванню будівельної справи проектувальним комісіям, які зосереджувалися переважно у Відні, він поширився на всіх теренах монархії: у Чехії, Угорщині, Галичині, Польщі та інших землях. Паралельно архітектура бідермайєрівського стилю знайшла застосування у Німеччині. Безпосередньо для Віденської Академії такі зміни не мали позитивних наслідків: новий архітектурний стиль трактувався як єдино правильний, на тривалий час були припинені будь-які пошуки відмінних архітектурних форм і оздоблень.

Зміни, які настали з приходом до влади К. Меттерніха, позначилися на розвиткові живопису загалом і на діяльності академічної малярської школи зокрема. Живопис „великих тем" було вилучено з програми навчання в Академії аж до 1848 р. Натомість поряд з портретом і пейзажем культивовано побутовий жанр. В Академії того часу працювали відомі художники жанрової тематики, портретисти, пейзажисти Л. Шнорр фон Карольсфельд (Schnorr von Carolsfeld L. F., 1788—1853), Й. Дангаузер (Danhauser J., 1805—1845), П. Фенді (Fendi P., 1796—1842), Й. Крігубер (Kriehuber J., 1800—1876), М. Ранфтль (Ranftl M., 1805—1854), Ф. Вальдміллер (Waldmüller F., 1793—1865), Т. Ендер (Ender T., 1793—1875), М. Даффінґер (Daffinger M. M., 1790—1849) та багато інших.

Тогочасному австрійському портретові притаманні статична композиція, тонкий, детальний рисунок і обмежена колірна палітра. Однак, попри позірну „подібність" до творів доби класицизму, вони мають ряд відмінних рис. Портретованих художники зображали в невимушеній позі й обстановці. Важливою деталлю картини завжди виступав багатий предметний світ. Одяг та інтер'єр часто допомагали авторам розкривати духовне єство людини. У самому портреті не було анінайменших прикмет ідеалізації. Митці намагалися якомога точніше передати портретні риси моделі. Усе це стало передумовою документально точного відтворення дійсности. Найкращим представником цього мистецького напряму, названого „бідермайєр", був Ф. Вальдміллер. До відомих його творів такого типу належать полотна „Портрет родини нотаріуса Ельтца" (1835 р., Відень, Австрійська галерея) і „Коло вікна" (1840 р., Мюнхен, Баварська державна художня збірка). Побутові твори часто нагадують портретні зображення.

---

[12] Всеобщая история архитектуры: В 12 т.— Москва, 1969.— Т. 7: Квитницкая Е. Д. Архитектура Австрии XVII — первой половины XIX в.— С. 268.

При тому слід зазначити, що зв'язку, який існує між персонажами, досягнуто лише спільністю їхніх дій. Подібним за вирішенням був пейзаж, який дуже часто виступав частиною або портрета, або побутової картини і слугував розкриттю життя зображуваних. Його митці опрацьовували з надзвичайною скрупульозністю.

Не заперечуючи досягнень попереднього періоду, бідермайєр допускав паралельний розвиток його форм. Будучи проґресивним у своїй основі, цей стиль робив можливим проникнення тенденцій реалізму. Демократичне співіснування часто відмінних мистецьких течій залишало місце для критичного аналізу.

Мистецька революція, яка розпочалася задовго до політичної, своє проґресивне спрямування завдячувала творчості таких митців, як Л. Купельвізер (Kupelwieser L., 1796—1862), Й. Фіґріх (Führich J. von, 1800—1876), П. Й. Ґайґер (Geiger P. J., 1805—1880). Боротьба Ф. Г. Вальдміллера з „академізмом" знайшла вихід у полемічних брошурах „Потреба в доцільнішому викладанні живопису і пластичного мистецтва" ("Das Bedürfnis eineszweckmäßigen Unterrichtes in der Malerei u. Plastischen Kunst") (1846) та „Пропозиції до реформи австрійської цісарської Академії" ("Vorschläge zur Reform der Öst. Kais. Akademie der bild. Künste") (1849)[13]. І якщо такі виступи в силу історичних обставин не мали підтримки в Академії у середині століття, то вже у 70-х рр. їм приділяли велику увагу.

У березні 1848 р. в Австрії почали ширитися революційні виступи. Не оминули вони й Академії образотворчих мистецтв. З цієї причини у 1848 р. навчальний заклад було закрито. Й. Фіґріх, запідозрений у причетності до революційних подій, покинув Відень. У 1849 р. відбулися довибори зміненої Академічної ради, складу якої, проте, не схвалив міністр Л. Тун. Того ж року заклад було передано в підпорядкування міністерству освіти, а наступного видано навіть наказ про створення окремої Ради довіри[14]. Таким чином Академія втратила свій попередній статус, а заодно й рівень та науково-освітнє значення. Вона стала державною установою з питань мистецтва, а через деякий час почала працювати тільки як художня інституція. Її програма навчання охоплювала викладання підготовчого рисунку, живопису та композиції. Притому в Австрії вже почало діяти чимало спеціальних шкіл, які практикували елементарне навчання з цих предметів. Як наслідок, багато викладачів покинуло Академію. Серед них П. Нобіле, Т. Ендер, Ф. Петтер. Інші, молодші, такі, як Ф. Й. Добяшовський (Dobyaschofsky F. J., 1818—1867), Г. Ґассер (Gasser H., 1817—1868), К. Ральф (Ralf K.), працювали у ній недовго. Останній відкрив невдовзі приватну школу, яку закінчили А. Ромако (Romako A., 1832—1889), Й. Гофман (Hoffman J., 1870—1956), А. Ейзенменґер (Eisenmenger A., 1830—1907), Х. Ґріпенкерль (Griepenkerl C., 1839—1916), Е. Біттерліх (Bitterlich E., 1834—1875). Для австрійського мистецтва велике значення тоді мала приватна діяльність у Відні Й. Фіґріха, Л. Купельвізера, Х. Рубена (Ruben Ch., 1805—1875), який приїхав з Праги і був запрошений до Академії на посаду директора, котру обіймав двадцять років. Серед його учнів були Б. Емлер (Emler B., 1831—1862), Л. Міллер (Müller L., 1834—1892), С. Аллеманд (Allemand S. L., 1840—1883).

---

[13] Всеобщая история искусств: В 6 т.— Москва, 1964.— Т. 5: Тихомиров А. Искусство Австрии.— С. 331.

[14] Die k[aizerliche]-k[önigliche] Akademie...— S. 19.

Архітектурним відділом, який дивом не був розчленований, керував Е. ван дер Нілль (Nüll E. van der, 1812—1868). На талановитого викладача і його школу художники покладали великі надії. І ці надії справдилися: у навчальну програму були впроваджені курси історії архітектури та науки про стилі. У другій половині XIX ст. молоді художники, на відміну від своїх попередників, залишали за собою право вибору стилю.

Реальність такого підходу підтверджується найперше творчістю Нілля, який поступово перетворив Відень на провідне мистецьке місто у Європі. Серед його послідовників слід назвати Г. Ферстеля (Ferstel H., 1828—1883), К. фон Газенауера (Hasenauer K. von, 1833—1894), Й. Р. Шторка (Storck J. R., 1830—1902). У 1859 р. в Академії почав працювати й інший відомий архітектор — Ф. фон Шмідт (Schmidt F. F. von, 1825—1891). Починаючи від 1857 р., усі вони працювали на проспекті довкола Відня — Рінґштрассе. Серед зелених насаджень зводилися важливі громадські установи і житлові будівлі палацового типу. Їхнє мистецтво, відоме в Європі під назвою „стиль Рінґштрассе", характеризується браком будь-яких стильових обмежень і водночас вільною інтерпретацією[15]. При зведенні оперного театру архітектори використовували мотиви французького Ренесансу, ратуші — нідерландської ґотики, бурґтеатр став поєднанням пізнього Відродження і бароко.

Новий віденський архітектурний напрям мав згодом значний вплив на утвердження в Європі архітектурного еклектизму.

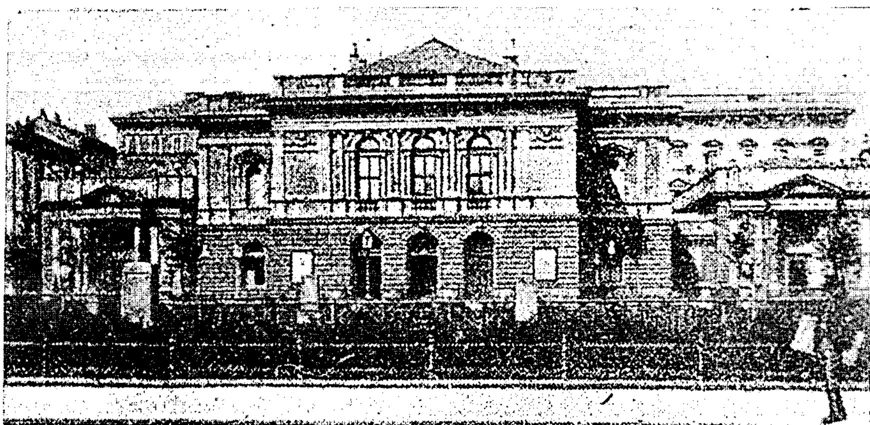
Піднесення будівельного мистецтва закономірно поставило під сумнів зміни, проведені в Академії 1850 р. Завдяки сприянням Е. ван дер Нілля у 1865 р. Віденську Академію образотворчих мистецтв було оновлено. Вона стала інституцією мистецтв, викладання елементарного рисунку, живопису і композиції було передано меншим школам реґіонального рівня. Однак виокремлення загальних відділів малярства та архітектури тоді вважалося зайвим. Талановиті молоді люди, здобувши початкову освіту, мали, однак, різні ступені підготовки, які треба було вирівнювати. На старших курсах проводилася спеціалізація студентів. Але всі вони обов'язково ознайомлювалися з історією живопису і будівельною справою, практикували станкові твори на пленері, займалися різьбою на дереві, працювали над малою скульптурою.

* * *

Відродження давньої слави Віденської Академії образотворчих мистецтв перервали події 1867 р., коли Габсбурзька імперія перетворилася на дуалістичну монархію — Австро-Угорщину. У той час почало зростати значення Празького художнього інституту (1799), реорганізованого 1896 р., Краківської школи образотворчого мистецтва (1818), яка в 1873 р. домоглася від'єднання від Технічного інституту. Через два роки після появи на карті Європи Австро-Угорщини в Будапешті відкрито Училище натурного рисунку і підготовки вчителів рисунку. У Східній Галичині засновано Загальнопромислову школу рисунку і моделювання, яка прийняла перших своїх учнів у 1876 р. Піднесення національної самосвідомости, протидія суспільно-громадських діячів

[15] Искусство стран...— Т. 1.— С. 22.

Венцель Антон Кауніц. 50-ті роки XVIII ст.



Віденська Академія образотворчих мистецтв. Головний корпус.
Друга половина XIX ст.

Франц Антон Маульберч.
Автопортрет. 1794 р.

Густав Клімт. Фото. 1908 р.

колоніальній політиці покликали до життя нові програми навчання. Головним завданням, яке ставили заклади перед своїми вихованцями, було глибоке вивчення рідної культури, зображення життя людей, які її створили. Осягнувши певні здобутки в національному мистецтві, молодь здебільшого продовжувала навчання за кордоном. Саме друга половина XIX ст. стала добою збагачення європейського образотворчого мистецтва культурними надбаннями народів імперії.

Віденська Академія образотворчих мистецтв давала змогу учневі на основі базових знань, здобутих у загальноосвітніх класах місцевих художніх шкіл, ширше виявити його талант на практиці, готувала спеціалістів задовільного рівня. Як основні предмети у ній викладалися архітектура, пластика, живопис і графіка. Допоміжними курсами, які безпосередньо пов'язувалися з фаховою практикою, були анатомія, перспектива і стилезнавство. Для студентів вищих курсів обов'язково читалися загальна історія, з акцентом на історію культури, історія світового мистецтва, а для живописців ще й кольорознавство і хімія кольору. Усі курси зазнали суттєвих проґресивних змін, що й знайшло вихід у творчості випускників Академії.

На той час О. Ваґнер (Wagner O., 1841—1918), Й. Ольбріх (Olbrich J., 1867—1908) та інші художники піддали детальному аналізові напрями розвитку тодішнього австрійського мистецтва. Пошуки власного стилю в архітектурі були продиктовані потребою в нових приміщеннях під ощадні каси, поштамти, ринки тощо. Архітектори звертали увагу на використання нових конструктивних і лицювальних матеріалів, на практичне вирішення інтер'єру. Небажання наслідувати якийсь з історичних напрямів стало причиною використання декоративних елементів, вишуканого лінійного і колірного рішень, у яких нерідко простежується місцевий народний характер.

Нестримний декоративізм архітектурних споруд мав відгук і в малярстві, наприклад, Ґ. Клімта (Klimt G., 1862—1918). Художник використовував не лише традиції народного малярства, а й найкращі здобутки образотворчого мистецтва минулих часів, — це виразно простежується у його творі „Портрет А. Блохбауера“ (1907 р., Відень, Австрійська галерея). На цьому етапі розвитку австрійського живопису, як ніколи раніше, відчутний зв'язок між рисунком і кольором. Вони стали взаємодоповнювальними елементами композиції декоративного характеру. Проникнення до основ, виділення конструктивних елементів не давало змоги митцеві обмежитися сухою передачею знайденого. Ґ. Клімт розкрив підсвідомий вплив етнографічної ментальности на нього та його сучасників.

Спільні прагнення обдарованих людей знайшли вихід у створенні товариства „Віденський сецесіон“ (1897). Твори його членів, які експонувалися у виставковому залі „Сецесіону“, схвально оцінювала громадськість. Їх слава сягала далеко поза межі столиці та держави.

Віденська Академія образотворчих мистецтв як провідний центр австрійської культури давала освіту молоді різних національностей. Її вихованці, закінчивши студії, поверталися на рідні терени з багажем глибоких теоретичних і прикладних знань.

* * *

Після першого поділу Польщі у 1772 р. до Австрійської імперії відійшла Східна Галичина, а через два роки — Буковина.

Приєднання західних земель України до Австрії припадає на період правління Марії Терези (1740—1780) і Йосифа II (1780—1790) — прихильників „просвітницького абсолютизму". Ставлячи перед собою завдання зміцнити центральну владу і сприяти розвиткові капіталістичних відносин, вони провели ряд послідовних реформ „зверху", зокрема, у сфері освіти.

Цісарський двір, маючи потребу в освічених громадянах, створював відповідні умови, аби молодь могла студіювати у вищих школах країни. Багато інституцій прийняли положення, за якими усі, хто бажав, мали можливість вступити до спеціальних навчальних закладів, склавши відповідні екзамени. Не була винятком і Віденська Академія образотворчих мистецтв. Починаючи з 1751 р., вона зараховувала на навчання і місцевих, і приїжджих талановитих людей.

В Україні наприкінці XVIII ст. не було мистецької школи. Художники вимушені були виїжджати на навчання за кордон, зокрема, до Відня, Риму. Українці Лука Долинський став у 1775 р. учнем Віденської Академії мистецтв, Остап Білявський (пом. 1804) навчався у Римській Академії св. Луки.

Викладачами Л. Долинського у Відні були К. Ф. Самбах і Ф. А. Маульберч. Під їхнім керівництвом він досконало оволодів рисунком та живописом, ознайомився з найкращими здобутками європейського малярства.

При порівнянні полотен Л. Долинського, виконаних до і після навчання у Віденській Академії образотворчих мистецтв, помітний ряд істотних змін у творчій манері художника. Зокрема, малюючи портрет князя Лева, сина Данила Галицького, автор, використовуючи технологічні та композиційні засади українського наддніпрянського портрету (знав його, бо з Наддніпрянщини походив), орієнтується на галицький портрет XVIII ст. Загалом такий стиль був притаманний і львівському портретові того часу. Припускають навіть, що портрет князя Лева не є оригінальним твором, а копією зі старішого зразка XVI—XVII ст., можливо, одного з тих, що містився у радній залі Львівської ратуші. Обличчя князя намальоване у тричетвертевому повороті, а сама фігура подана анфас. Тлом для портрета художник обрав загальний краєвид Львова. Постать князя і пейзаж вирішені площинно, що дало змогу зосередити увагу на детальному опрацюванні обличчя, одягу, обладунку та прикрас портретованого. Однак при глибшому дослідженні зображення Лева Даниловича можна завважити істотну хибу, яка свідчить про недостатньо високу кваліфікацію художника. Кожен елемент композиції автор пропрацював окремо, що й призвело до їх часткової диспропорції, до браку зв'язку між ними. Тим часом „Портрет старого", навпаки, засвідчує уже високу професійну майстерність митця. Портрет характеризує виражена жестом рук та поворотом голови динаміка. Завдяки їй Л. Долинський зміг розкрити глибокі внутрішні переживання зображуваного. Попри всю свою складність, рух плавний і виважений. Творові притаманні бездоганна конструктивна побудова фігури чоловіка у досить складному ракурсі, матеріальність письма і культура палітри, яка поєднує контрастну за походженням колористику, її темні і світлі тони.

Знання, які Л. Долинський здобув у Віденській Академії образотворчих мистецтв, він неодноразово переосмислював, звертаючись до націо-

нальних мистецьких традицій. У його портретах та іконах немає ідеалізації образу, такої характерної для багатьох австрійських художників, зокрема, і для викладачів українського живописця. Він, навпаки, максимально наблизився до реалістичного відтворення навколишнього світу.

Тривала залежність галицьких земель від інших держав призвела до ряду неґативних наслідків й у розвитку українського образотворчого мистецтва. Уже на початку XIX ст. серед українців дедалі більшої популярности набувало переконання в тому, що вони, на відміну від німців чи росіян, не можуть дозволити собі такої розкоші, як мистецтво[16]. Брак власного мистецького закладу обернувся тим, що вже на зламі століть на західноукраїнських землях почало працювати чимало приїжджих майстрів. До них належать насамперед Йозеф Пічман, Карло Швайкарт, Антон Лянґе.

Усі вони були учнями Віденської Академії образотворчих мистецтв у той час, коли в ній працювали Г. Фіґер, Х. Бранд та інші відомі австрійські художники, прихильники класицизму. Головна вимога, яка ставилася тоді перед учнями, зводилася до вміння наблизитися до досконалости античного зразка. Виходячи з цього, велику роль відводили рисунку. Вважалося, що лише тонкий і лаконічний рисунок може передати всю складність будови людського тіла, найменші деталі навколишнього світу. Колір і світло, навпаки, тільки руйнують чіткість форми. Саме тому митці у своїх творах повинні були використовувати локальний колір, який притому втрачав багатство рефлексів і відтінків, а світло — робити рівномірним і розсіяним. Композиція мала підпорядковуватися головному задумові художника. Створюючи образ героя, готового до самопожертви, героя, для якого немає нічого важливішого, ніж обов'язок, кожний автор змушений був уникати додаткових елементів, зосереджувати увагу на персонажеві.

Покинувши Відень і потрапивши у мистецьке середовище Галичини, Й. Пічман, К. Швайкарт, А. Лянґе переосмислили свої знання з урахуванням вимог людей, з якими вони почали працювати. В їхніх творах виразно простежується „намагання відійти від салонного академізму на користь реалістичного зображення“[17]. Зокрема у „Портреті А. Райського в дитячому віці“ пензля К. Швайкарта викристалізовується новий погляд у баченні людини. Використовуючи технологічні засади австрійської школи кінця XVIII — початку XIX ст., автор, проте, залишився далеким від осмислення світу через призму античного ідеалу. Свою увагу він зосередив на відтворенні дійсности. Власне тому його полотно набуло дещо сентиментального звучання. Ці риси притаманні також творам А. Лянґе „Гірський пейзаж“, „Пейзаж“, „Проводи рекрутів в українському селі“. Докладно опрацьовані полотна наче промовляють про любов і повагу автора до українського народу, його землі.

Діяльність на західних землях України художників з-за кордону стимулювала багатьох місцевих талановитих людей шукати можливості для здобуття освіти в європейських мистецьких школах. До таких належать Ян Машковський, Федір Яхимович, а також Мартин Яблонський та Алойз Рейхан.

---

[16] Голубець М. Сучасне малярство Галицької України // Український ілюстрований календар товариства „Просьвіта“ з літературно-науковим збірником.— Львів, 1917.— С. 160.

[17] Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XIX століття.— К., 1984.— С. 172.

Навчання цих художників у Віденській Академії образотворчих мистецтв припало на один з найсуперечливіших періодів у її історії, а саме на час реорганізації та поділу Академії на декілька шкіл. Кожна з них, як мовилось, давала учням вичерпні знання якогось одного мистецького фаху. У результаті випускники Академії були художниками високого професійного рівня, але вузької спеціалізації. Той же Ф. Яхимович був прославленим театральним декоратором в Австрії першої половини XIX ст., а А. Рейхан — одним з найповажаніших портретистів того часу.

Академічна освіта, що її здобули Я. Машковський, Ф. Яхимович, М. Яблонський та А. Рейхан на початку XIX ст., загалом не виходила за межі класицистичного вирішення портрету, пейзажу та побутової картини. Такий підхід переважав у творчості західноукраїнських художників. Хоча в тогочасних творах дедалі частіше з'являються стильові ознаки романтизму. У цьому сенсі найбільш виразними є портрети, такі, як „Портрет батька“ М. Яблонського, „Портрет жінки в рожевій сукні“ А. Рейхана. Привертає увагу під цим оглядом полотно М. Яблонського „Дівчина зі сніданком на таці“. Звернення до образу простої дівчини було на той час досить новим явищем у європейському мистецтві. Художник використав урівноважену композицію класицистичного зразка, співзвучними якій були гама, зведена до кількох близьких кольорів, і скрупульозне опрацювання найменших деталей картини, зокрема натюрморта. Переплетення характерних рис класицизму і романтизму простежується і в полотнах побутового жанру. Як приклад можна навести картину Я. Машковського „У корчмі“.

Діяльність галицьких художників першої половини XIX ст. приваблювала митців молодого покоління. А. Лянґе був учителем Едварда Дрдацького та Івана Лучинського, якого вчив і М. Яблонський. Й. Пічман, пропрацювавши у Львові понад десять років, переїхав у 1806 р. до Кременця, де проводив заняття з живопису та рисунку в місцевому ліцеї. Лекції Я. Машковського за час його викладання основ образотворчого мистецтва (1834—1844) у Львівському університеті відвідували Олександр Рачинський, Константи Дзбанський, Юліуш Коссак, Флоріан Люнда, Францішек Тепа, Вільгельм Леопольський, Артур Ґротґер, Марцелій Машковський та інші. Відвідуючи лекції Й. Пічмана, А. Лянґе, Я. Машковського, М. Яблонського, молоді митці доходили до переконання про закономірність змін у малярстві під впливом національних традицій та естетичних уподобань суспільства. Разом з основами образотворчого мистецтва вони переймали від своїх наставників повагу до простого народу, його культури та історії.

Усе це відіграло вирішальну роль згодом, коли ці та деякі інші художники навчалися у Віденській Академії образотворчих мистецтв. Вони у першу чергу звернули увагу на діяльність Ф. Г. Вальдміллера. Особливе зацікавлення викликали його згадані раніше полемічні брошури „Потреба в доцільнішому викладанні живопису і пластичного мистецтва“ і „Пропозиції до реформи австрійської цісарської Академії“, у яких критиці піддано академічне мистецтво, далеке від реального життя, таке, що не відповідало вимогам тогочасного суспільства. Ці праці спонукали студентів до глибокого аналізу як технологічних засад рисунку, живопису, композиції, що викладалися в Академії, так і самого процесу розвитку образотворчої культури.

Почерпнуті на заняттях у Віденській Академії образотворчих мистецтв знання навертали західноукраїнських художників до національних мистецьких традицій, інспірували пошук способів вирішення нових завдань, які ставило перед ними суспільство. Живе, правдиве відтворення дійсности було найдоцільнішим в умовах, коли ставлення до неґативних явищ життя ставало дедалі критичнішим.

Певна річ, галицькі митці середини XIX ст., толеруючи нові тенденції у малярстві, не зреклися цілком засад академічної школи. Рисунок картин західноукраїнських малярів залишився конструктивним, точним, навіть дещо холодним. Це добре видно у творах Ф. Тепи „Сидячий турок", „На полюванні", К. Устияновича „Бойківська пара", „Гуцулка біля джерела", роботах Г. Родаковського з „Палагицького альбому", а також у циклі „Війна" А. Ґротґера. Палітра їхніх композицій не виходить за межі кількох тонів, причому дуже часто вона досить темна. Це також можна зауважити у портретах пензля К. Дзбанського, Г. Родаковського, В. Леопольського, А. Ґрабовського, А. Ґротґера, К. Устияновича.

Добре знання основ мистецтва давало змогу їм застосовувати різні підходи при вирішенні художніх завдань у тому чи іншому жанрі. У силу історичних обставин О. Рачинський, К. Дзбанський, Ф. Тепа, К. Устиянович та інші художники часто зверталися до образу суспільно-громадського діяча, праця якого підпорядкована справі поліпшення життя народу. Розкриваючи внутрішній світ людини, вони вдавалися до використання глибокої тіні або, навпаки, уникали її. Контрастність почуттів виявляли поєднанням холодних і теплих кольорів, протиставленням світлих тонів обличчя і темного, майже чорного тла. Аналогічні за вирішенням портретні зображення простих людей.

У картинах побутового характеру увага зосереджувалася на показу життя простої людини. Малюючи селянина як носія культурних традицій народу, А. Ґрабовський, А. Ґротґер, К. Устиянович детально опрацьовували наявні в його побуті елементи народної творчости. У цьому ж контексті їх приваблювало змалювання у розповідній формі занять селянина-трудівника. Це добре видно у полотнах А. Ґрабовського „Ловля риби", „Діти на пасовиську" та Ф. Тепи „На полюванні".

Досить характерний погляд на об'єкт зображення засвідчений в історичних полотнах К. Устияновича. Художник, якщо це відповідало його надзавданням, часто виділяє головного героя, вміщуючи його на передньому плані, а деколи і в центрі. Притому немаловажною була й ідеалізація персонажа в стилі пізнього романтизму, яка досягалася за допомогою витонченого руху постаті, жесту рук, повороту голови, а також м'якого освітлення.

Критичний виступ Ф. Г. Вальдміллера у середині XIX ст. сприяв розвиткові індивідуального підходу художника до розв'язання тих чи інших проблем у живописі, появі нових мистецьких тенденцій, а отже, став передумовою змін, які мали місце у Віденській Академії мистецтв у 1872 р. Теофіл Копистинський, Юстин Пігуляк, Тадеуш Рибковський, Юліуш Макаревич, Станіслав Рейхан, Марцелій Гарасимович, Юліан Панькевич, Микола Івасюк — учні Віденської Академії образотворчих мистецтв, які навчалися у ній після запровадження нового статуту.

Будуючи свій творчий шлях на основі національних традицій, будучи добре обізнаними зі здобутками різних європейських шкіл, розкриваючи

свій талант у різних жанрах, кожен з них залишився вірним фундаментальним настановам, які дістав в Академії.

Полотна згаданих митців об'єднує передовсім міцний і заодно тонкий, досить сухий рисунок. Це добре видно на деяких роботах Т. Копистинського, зокрема „Далматинки" і „Портрета А. Яновського", намальованих ще під час навчання у Відні. Хоча увага автора зосереджена на портретній характеристиці моделі, чимало часу він приділив кожній з деталей твору, прагнучи передати їх фактуру. Задля досягнення певних ефектів художник використав здебільшого технологічні засади рисунку, адже застосована ним живописна техніка, а це лесирування, у всіх місцях однакова.

Чіткий рисунок лежить в основі творів Т. Рибковського, як, наприклад, у полотнах „Стара цегольня в Перемишлі", „Патруль під Бернардинами" чи „Військовий похорон". Окрім того, що митець докладно промальовує усі елементи композиції, для кожного з них він застосовує додаткову лінію, переважно темного кольору, яка допомагає виявити його конструктивну побудову. Усе це надає творам Т. Рибковського своєрідного живописного звучання, особливо якщо враховувати, що палітра їх досить обмежена.

У картинах М. Гарасимовича привертає увагу поєднання чітко виражених рисункових і живописних технік. Це, зокрема, стосується пейзажу „Відлига". Для написання переднього плану митець застосовує широкі, вільні мазки, для заднього — лесирування. Тим часом, опрацьовуючи деталі, вдається до графічного їх відтворення. Досить цікаве явище в історії західноукраїнського образотворчого мистецтва можна спостерегти у творах Ю. Панькевича та М. Івасюка. Художники, добре володіючи різними живописними манерами і часто поєднуючи їх в одній композиції, не порушували проробленого напередодні рисунку. Зберігаючи форму предмета, вони часто ще й підкреслювали її. У цьому плані вдалим прикладом може бути „Автопортрет" та „Портрет батька художника" М. Івасюка.

Колористична гама творів Т. Копистинського, Т. Рибковського, Ю. Макаревича, С. Рейхана, М. Гарасимовича, Ю. Панькевича, М. Івасюка рідко коли виходила за межі теплих відтінків палітри. Це особливо добре видно у портретах. Художники віддавали перевагу вохристим, червоним, коричневим та жовтим барвам. Однак повсякчас використовували як допоміжні чорний і білий кольори, хоча ніколи — у чистому вигляді. І якщо для обраного сюжету, пейзажу чи побутової композиції використання цих кольорів було б недоречним, то митці вводили їх як акцент. На тлі відтінків холодних барв кожен такий акцент „горить", створюючи особливий настрій картини.

Хоча ґрунтом для творчих пошуків західноукраїнських художників другої половини XIX ст. була освіта, здобута в одному навчальному закладі — Віденській Академії образотворчих мистецтв, кожен з них у нових історичних умовах зумів обстояти власне, здебільшого реалістичне світобачення. У Т. Копистинського воно було побудоване на розкритті позитивних сторін дійсности, у Т. Рибковського — на об'єктивному висвітленні різних явищ життя, у Ю. Панькевича і М. Івасюка — на великому пієтизмі до простого люду.

Треба також сказати й про те, що не всі вихованці Віденської Академії образотворчих мистецтв були творчими художниками. Деякі з них, хоч і здобули академічну освіту, працювали як церковні, здебільшого підручні, малярі, виконуючи іконостаси, стінопис для церков за ескізами

провідних художників. Таким, наприклад, був маляр і фотограф Корнило Романовський (пом. 1888 р.), який у 1841 р. шість місяців навчався у Віденській Академії образотворчих мистецтв[18].

Підсумовуючи сказане, констатуємо, що зацікавлення ідеєю організації навчального мистецького закладу в Австрії припадає на кінець XVII ст. Спроби створення такого закладу почалися із закладання малих мистецьких шкіл і майстерень (діяльність П. Штруделя, Я. ван Шуппена, К. Унтерберґера), у XVIII ст. — Художньо-промислової і окремої Комерційно-малярської ґраверної школи та ін. (діяльність Ф. Цайсса, Я. Шмуцера, А. Доманека та ін.). Ці школи творять першопочатки Віденської Академії. У 1773 р. на їх базі була утворена „Цісарсько-Королівська Академія об'єднаних образотворчих мистецтв". Висока навчальна культура поєднана з практикою, науково-теоретичні пошуки в ділянці мистецтва, що велися у стінах Академії, перетворили заклад у визначний мистецький центр європейського рівня. На шляху Академії, однак, були періоди спаду і піднесення.

Після приєднання Галичини до Австрії (1772) на навчання в Академію почала приїжджати українська та польська молодь. Академія принаймні до середини XIX ст. була одним із найдоступніших європейських художніх навчальних закладів для молоді Галичини. Неповний список її учнів, вихідців з Галичини, за час від кінця XVIII до початку XX ст. налічує понад 50 осіб.

ДОДАТОК

СТУДЕНТИ ВІДЕНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ ОБРАЗОТВОРЧИХ МИСТЕЦТВ — ВИХІДЦІ З ГАЛИЧИНИ

АРЕНД (АРЕНДТ) Кароль (AREND). Народився близько 1815 р. у містечку Винниках біля Львова — помер після 1867 р. у Чернівцях. Живописець. У Віденській Академії образотворчих мистецтв навчався у 30-х рр. Судячи з дат на полотнах, у 1853—1858 рр. працював у Львові. У 1867 р. переїхав до Чернівців. Малював портрети і полотна на сакральну тематику. „Портрет Йосифа Майєра", „Портрет Енґля", „Жіночий портрет". Виконані в половині 50-х рр. (усі — Львівська галерея мистецтв).

БАРТУС Станіслав (BARTUS). Народився 1815 р. (1821?) у селі Убешині Ланцутського повіту — помер 1859 р. у Львові. Живописець, графік, літограф. Батько поетеси Марії Бартус. Після закінчення філософського факультету Львівського університету один рік, з грудня 1841 р., навчався у Віденській Академії образотворчих мистецтв. Не маючи коштів на продовження навчання, у 1845 р. оселився у Львові, де давав приватні уроки з живопису. Виконав ряд портретів і мініатюр.

БАТОВСЬКИЙ-КАЧОР Станіслав (BATOWSKI KACZOR). Народився 1866 р. у Львові — помер 1946 р. (1943?) у Львові. Живописець, графік. Мистецьку освіту здобував у Кракові в 1883—1885 рр. у В. Лущкевича і Ф. Цинка, у Відні в 1885— 1887 рр. у К. Гріпенкерля та Мюнхені у 1887—

[18] Див.: Руська Рада (Львів).— 1882.— Ч. 137.

1889 рр. у А. Лізен-Майєра і С. Аллеманда. 1891 р. відвідав Париж. З 1892 р. працював у Львові. Упродовж 1893—1895 рр. перебував в Італії. У 1903—1914 рр. у Львові мав власну приватну школу малярства. Крім образотворчого мистецтва, займався суспільно-громадською діяльністю. Малював портрети, пейзажі, історичні полотна, твори на сакральну тематику, ілюстрував періодичні видання. До найвизначніших його творів належать „Жінка в роздумах“, 1889 р. (Національний музей, Варшава), „Портрет мужчини“, 1886 р., „Ялта“, 1901 р. (обидва — Краків, Національний музей), „Атака козаків під Хотином“, 1929 р. (Варшава, Музей польського війська), „Мій садок“, 1934 р., „Ярослав Мудрий“, „Князь Юрій у іконописця“ (усі — Львівська галерея мистецтв). У 1895—1896 рр. виконав вітражі для кафедрального собору у Львові. Протягом 1891—1939 рр. керував художньою школою. Його учнями були М. Івасюк, О. Кульчицька.

БОЙЧУК Михайло. Народився 1882 р. у селі Романівці на Тернопільщині — загинув у 1938 р. Живописець. Брат Тимка Бойчука. У 1898 р. приїхав до Львова. Мистецьку освіту у Віденській Академії образотворчих мистецтв здобував у 1899—1905 рр. Продовжував навчання у Кракові під керівництвом Л. Вичулковського, а також у Мюнхені в 1906—1907 рр. У 1907—1910 рр. жив у Парижі, де організував групу художників, яка пробувала відновити середньовічне цехове малярство. У 1910—1911 рр. подорожував по Італії, після чого прибув до Львова, де виконував переважно твори на церковну тематику. У 1912 р. на запрошення російського Археологічного товариства відбув до Росії для реставрації давнього живопису. З початком Першої світової війни, як підданець Австро-Угорської монархії, був засланий в Уральськ, а потім — в Арзамас. На засланні перебував аж до 1917 р. Того ж року М. Бойчук переїхав до Києва, де відразу дістав посаду професора Української Академії образотворчого мистецтва, яку обіймав до 1930 р. У 1927 р. відвідав Париж. У 1930—1931 рр. був професором Ленінградського археологічного інституту. 1932 р. повернувся до Києва. У 1938 р. М. Бойчука заарештували і розстріляли. Лише 1956 р. художника було реабілітовано. З 1925 р. він був членом Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ). Розписував Луцькі казарми в Києві (1919), санаторій ім. ВУЦВК в Одесі (1928). Серед творів художника найвизначніші „Дівчина“, „Жіночий портрет“, „Пастушок“, виконані у 1910-х рр. (усі — Львівська галерея мистецтв).

ГАРАСИМОВИЧ Марцелій (HARASIMOWICZ). Народився 1859 р. у Варшаві — помер 1935 р. у Львові. Живописець. Мистецьку освіту здобував у Краківській школі образотворчого мистецтва у 1873—1879 рр. У Віденській Академії образотворчих мистецтв студіював у 1880—1881 рр. Упродовж 1883—1885 рр. навчався у Мюнхенській Академії мистецтв. 1885 р. приїхав до Львова, де працював під керівництвом А. Ґрабовського. У 1888 р. організував школу рисунку для жінок, яку в 1891 р. було перетворено на загальну школу малярства і скульптури. У 1891 р. з Г. Попелем короткочасно перебував у Відні, Празі, Берліні, Копенгаґені та Мюнхені. Збирав колекцію творів європейського малярства для Міської галереї. Протягом 1907—1931 рр. був кустошем Міської галереї. 1908 р. анонімно разом з Т. Рутовським видав каталог збірки. Малював портрети, жанрові композиції, пейзажі, твори на сакральну тематику. Серед них „Відлига“, 1906 р., „Голова старої жінки“ (обидва — Львівська галерея мистецтв), „Портрет

Адама Сапєги“, близько 1878 р., „Портрет провінціала Бернардинів“, 1880 р. (обидва — приватна власність).

ГРУЗИК Ян Канти (HRUZIK). Народився 1809 р. (1810?) у Львові (або у Кракові) — помер 1891 р. у Львові. Живописець. Мистецьку освіту здобув у Віденській Академії образотворчих мистецтв, яку закінчив 1832 р. Подорожував по Італії. Відвідав Рим. У 1849—1870 рр. з перервами жив у Кракові. У цей час виїжджав у Татри, в Угорщину, до Криму, а також на Східну Україну. У 1868 р. був у Відні. На початку 1870 р. прибув до Варшави, де відкрив власну майстерню. З 1871 р. жив у Львові. Малював портрети, пейзажі. Найвідоміші з них „Чумаки на Україні“, 1863 р., та „Колиба коло Закопаного“ (обидва — Львівська галерея мистецтв).

ҐЛЯЗНЕР Яків (Якуб) (GLASNER). Народився 1879 р. у Рджавці (Польща) — помер 1942 р. у Львові. Живописець, графік. Мистецьку освіту здобував у Кракові протягом 1902—1903 рр. у Т. Аксентовича і Я. Станіславського. Далі до 1905 р. навчався у Відні та Парижі в Л. Сімона. Тривалий час жив у Бєльську. 1908 р. виїжджав до Італії. У 1909—1914 рр. — до Німеччини. Під час Першої світової війни воював в австрійській армії, виконуючи при цьому численні замальовки. У 1939 р., втікаючи від нацистів, переїхав до Львова, де жив під прізвищем Лібідовський. На акварелях і ліноґравюрах зображав краєвиди Кракова, Львова, а також натюрморти. Серед інших його творів зберігся, зокрема, „Вид Закопаного“ (Краків, Національний музей).

ҐОДЛЕВСЬКИЙ Міхал Альфред (GODLEWSKI). Народився 1838 р. у Львові — помер 1918 р. у Відні. Живописець. Першим його учителем живопису і рисунку був батько. Після закінчення у 1855 р. реальної школи у Львові став помічником учителя рисунку в цій же школі. У 1858 р. поїхав на навчання до Віденської Академії образотворчих мистецтв, де навчався до 1861 р. У 1862—1864 рр. брав уроки в Е. Сіґноля в Парижі. Був учителем рисунку в Празі у 1868 р., а також у Чернівцях. 1894 р. оселився у Відні, де відкрив приватну школу малярства. Малював портрети, твори на релігійну тематику, пейзажі.

ҐРАБІНСЬКИЙ Генрік (GRABIŃSKI). Народився 1842 р. (1843?) у Львові — помер 1902 р. у Львові. Живописець. Під наглядом батька став майстром ювелірної справи. І лише після батькової смерти почав навчатися у місцевого художника Рудольфа Роткегля. У Віденській Академії образотворчих мистецтв навчався у 1861—1868 рр. У Відні відвідував майстерню пейзажиста А. Зіммермана. У 1868—1869 рр. продовжив навчання у Мюнхені. У цей час побував у Парижі. До 1872 р. почергово жив у Львові й Кракові. 1873 р., у зв'язку з наданням посади викладача пейзажу в школі образотворчих мистецтв, на тривалий час переїхав до Кракова. Цю посаду обіймав до 1877 р. (1878?). Його учнями були Р. Кохановський, Й. Мальчевський. Під час вакацій виїжджав до Баварії та Італії. У 1879 р. перебрався до Львова. Виконував пейзажі. Серед них найвідоміші „Пейзаж“, „Над струмком“, „Після заходу сонця“, „Татри“, 1881 р., „Пейзаж“, 1892 р. (усі — Львівська галерея мистецтв).

ҐРАБОВСЬКИЙ Анджей (GRABOWSKI). Народився 1833 р. у Звєжинці під Краковом — помер 1886 р. у Львові. Живописець. Брат Войтеха Ґра-

бовського. У 1849—1855 рр. навчався у Краківській школі образотворчих мистецтв. У Віденській Академії образотворчих мистецтв почав навчатися 1860 р. У 1863 р. припинив студії, щоб взяти участь у Січневому повстанні. Протягом 1864—1865 рр. жив у Кракові, а 1866 р. переїхав до Львова. Його учнем був М. Гарасимович. Малював портрети і жанрові твори, серед яких „Ясек Покуса з Косцелінської долини", 1865 р., „Портрет Червінського", 1882 р., „Чоловічий портрет", 1898 р., „Ловля риби" (бл. 1853), „Діти на пасовиську" (усі — Львівська галерея мистецтв).

ҐРОТҐЕР Артур (GROTTGER). Народився 1837 р. в Отиневичах на Львівщині — помер 1867 р. в Амелі-ле-Бен (Франція). Живописець. Початкову освіту здобув у свого батька Я. Ґротґера, упродовж 1848—1852 рр. навчався у Львові в Я. Машковського і Ю. Коссака. У 1852—1854 рр. продовжив навчання у Краківській школі образотворчих мистецтв, а далі, до 1859 р., — у Віденській Академії образотворчих мистецтв. У 1858 р. кілька місяців перебував у Кракові та Мюнхені. У 1864 р. кілька тижнів провів у Венеції. У Відні жив аж до липня 1865 р. У 1866 р. перебував у Львові, а наприкінці того року виїхав до Парижа, де 1867 р. важко захворів. Виконував портрети, історичні полотна, жанрові твори. Відомими його творами є „Хлопчик з Борщевич", 1860 р., „Дівчина з Борщевич", 1860 р. (Львівська галерея мистецтв).

ҐРОТҐЕР Ян Юзеф (GROTTGER). Народився 1799 р. у Тарнові — помер 1853 р. у селі Букачівцях під Галичем. Батько Артура Ґротґера. Живописець. Мистецьку освіту здобув у Віденській Академії образотворчих мистецтв. Брав участь у польсько-російській кампанії 1831 р., після чого зайнявся сільським господарством. Малював переважно портрети та історичні полотна.

ДЗБАНСЬКИЙ Константи (DZBAŃSKI). Народився 1823 р. в Ломні — помер 1897 р. в Ожидові на Львівщині. Живописець. Був учнем Я. Машковського. Чотири роки навчався у Віденській Академії образотворчих мистецтв. Деякий час жив у Жовкві, а з 1855 р. — у Львові. Був одним із засновників Товариства приятелів образотворчого мистецтва у Львові. У 1867—1877 рр. — його секретар. Потім виїхав до Топорова, що поблизу Красного на Львівщині. Наприкінці життя оселився в Ожидові. Виконував портрети і твори на сакральну тематику. Відомим є його „Автопортрет", 1854 р. (Львівська галерея мистецтв).

ДЗЕВОНСЬКИЙ Юзеф (DZIEWOŃSKI). Народився 1827 р. у Сьвєтніках під Краковом — помер 1900 р. у Ярославі. Живописець, графік. Початкові навички з рисунку набув у Ф. Libраnuша в Тарнові. Але у 1845—1846 рр. перервав навчання у зв'язку з відвідуванням філософського факультету Львівського університету, а потім, у 1847 р., — занять у Технічному інституті в Кракові. Працюючи в селі Медичах у Г. Павликовського, паралельно навчався живопису під керівництвом львівських художників Ф. Лобеського та М. Стжегоцького. У 1853—1855 рр. продовжив освіту у Віденській Академії образотворчих мистецтв. Протягом 1864—1869 рр. перебував на Кавказі. У 1870 р. переїхав до Ярослава, де був запрошений у реальну школу на посаду професора рисунку. 1886 р. відкрив там школу для ремісників. Виконував портрети, пейзажі. Йому належить відома робота

Теофіл Копистинський.
Автопортрет. Близько 1872 р.

Микола Івасюк.
Автопортрет. 1887 р.

Корнило Устиянович.
Фото. 1890-ті роки

Юліян Панькевич. Фото.
1890-ті роки

„Львівська ратуша після пожежі в 1848 р.“ Копію виконав Ф. Ковалишин (Львівський історичний музей).

ДІЛЛЬ Ян. Народився бл. 1839 р. — помер 1901 р. у Львові. Театральний декоратор. У 1860 р. навчався у Відні. Згодом упродовж тридцяти років був декоратором Львівського міського театру (1875—1901), а також Руського народного театру у Львові (1878—1893). З 1862 р. виконував настінні розписи у вірменському соборі та інших будовах Львова. До його творів належить „Проект театральної декорації у вигляді багатого готичного залу з колонами і драперією“, 1896 р. (Львівський історичний музей).

ДОЛИНСЬКИЙ Лука. Народився 1745 р. у Білій Церкві на Київщині — помер 1824 р. у Львові. Живописець. Навчався у Київській духовній академії. У 1770 р. отримав від уніатського київського митрополита Ф. Володковича рекомендацію на оздоблення собору св. Юра у Львові. У 1770—1771 рр. навчався у львівського художника Ю. Радиловського. Упродовж 1775—1777 рр. здобував освіту у Віденській Академії образотворчих мистецтв, де його викладачами були Ф. А. Маульберч і В. Фішер. 1777 р. переїхав до Львова. Виконував портрети і полотна на сакральну тематику. До відомих його творів належать „Портрет старого“, „Портрет М. Гарасевича“ (обидва — Національний музей у Львові), а також „Портрет князя Лева Галицького“ (Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України).

ІВАСЮК Микола. Народився 1865 р. у місті Заставному на Буковині — помер 1930 р. у США. Живописець. Мистецьку освіту здобував у Віденській Академії образотворчих мистецтв у 1884—1889 рр., у Мюнхенській Академії мистецтв у 1890—1896 рр. У Мюнхені познайомився з Ю. Брандтом. Після навчання оселився у Чернівцях, де 1899 р. відкрив малярську школу. У 1908 р. працював у Львові та Києві, виїжджав також до Відня і Праги. Писав історичні полотна, жанрові твори, портрети. Найвідоміші з них — „Битва під Хотином“, 1903 р., „В'їзд Богдана Хмельницького в Київ“, 1892—1912 рр. (обидва — Київ, Державний музей українського образотворчого мистецтва), „Автопортрет“, 1887 р., „Портрет батька художника“, 1890—1900 рр., „Біля криниці“, „Мати“, „Жнива“ (усі — Національний музей у Львові).

КОБИЛЯНСЬКИЙ Степан. Народився 1866 р. у місті Гура-Гумора (Румунія) — помер 1940 р. у місті Маріборі (Югославія). Живописець. Брат О. Кобилянської. У Віденській Академії образотворчих мистецтв навчався у 1885 р. До відомих його творів належать „Пейзаж з Кімполунзьких гір“, 1887 р., „О. Кобилянська в хустці“, 1889 р., „Портрет Т. Шевченка“, 1911 р. (усі — Чернівці, Літературно-меморіальний музей О. Кобилянської).

КОПИСТИНСЬКИЙ Теофіл. Народився 1844 р. у Перемишлі — помер 1916 р. у Львові. Живописець, графік, реставратор. Мистецьку освіту здобував у Краківській школі образотворчого мистецтва у 1868—1869 і 1870—1871 рр. У Кракові його викладачами були В. Лущкевич та Л. Дембовський. У Віденській Академії образотворчих мистецтв, до якої вступив 1872 р., відвідував заняття у К. Рубена, К. Майєра, К. Блааза. У 1873 р. переїхав до Львова. Був викладачем рисунку в українській Академічній гімназії і в пансіоні жіночого монастиря. У 1888 р. разом з А. Петрушевичем та І. Шара-

невичем підготував археологічно-бібліографічну виставку Ставропігійського інституту. Для неї відреставрував 150 творів давнього українського іконопису, а також підготував каталог виставки. Навесні 1890 р. відвідав Київ та Одесу. У 1902 р. разом з О. Скрутком керував Товариством для розвою руської штуки. Виконував портрети, жанрові та історичні полотна, ікони. Серед його творів відомі „Далматинка", 1872 р., „Портрет А. Яновського", 1872 р., „Петрування", 1873 р., „Суд XX століття", 1913—1914 рр. (усі — Національний музей у Львові), „Преображення Господнє" (Львів, церква Преображення Господнього). Ілюстрував ряд періодичних видань того часу: „Страхопуд", „Зеркало", „Нове зеркало", „Дзвінок". Виконав ілюстрації до творів І. Франка „Лис Микита" та „Пригоди Дон Кіхота".

КОСИНСЬКИЙ Каетан (псевдонім Каетан Лужан). Народився 1847 р. у селі Лужанах на Буковині — помер 1935 р. у Львові. Живописець. У Віденській Академії образотворчих мистецтв мистецьку освіту здобув у 1866—1869 рр. У 1869 р. на короткий час поїхав до Мюнхена, а з листопада того ж року почав викладати рисунок у Снятині, потім — у Дрогобичі та Кракові. У 1877 р. був викладачем рисунку у Вищій реальній школі у Стрию. З 1893 р. працював у І Вищій реальній школі у Кракові, у якій обіймав посаду заступника директора. Після 1907 р. жив у Львові. Виконував портрети, пейзажі.

КОХАНОВСЬКА Авґуста. Народилася 1863 р. у Садарові поблизу Чернівців — померла 1927 р. у Торуні (Польща). Живописець, графік, етнограф. У Віденській Академії образотворчих мистецтв навчалася у 1895—1899 рр. Тривалий час жила у Чернівцях. З 1922 р. переїхала в Торунь. Ілюструвала у 1901 р. твори О. Кобилянської „Природа", „Битва", у 1913 р. І. Франка „Петрії і Довбущуки". Серед живописних полотен відомими є її жанрові композиції „Освячення пасок на Гуцульщині", 1907 р., „Великдень", 1911 р., і портрети „Автопортрет", 1896 р., „Старенька", 1905 р., „Старий гуцул", 1910 р. (усі — Чернівецький краєзнавчий музей).

КРИЦІНСЬКИЙ Валеріан (KRYCIŃSKI). Народився 1852 р. у с. Каролинові поблизу Яворова — помер 1929 р. у Кракові. Живописець, керамік, проектант ужиткових предметів, педагог і публіцист. У 1872—1875 рр. навчався у Краківській школі образотворчих мистецтв, одночасно працював як рисувальник у Технічно-промисловому музеї. Навчання продовжив у Віденській Академії образотворчих мистецтв. У 1874—1875 рр. студіював у К. Майєра, 1876—1877, 1879 рр. — у „Kunstgewezbeschule des k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie" в Йозефа Шторка на архітектурному відділенні та у Ф. Лауфберґера і Е. А. Дорнадо — на відділенні декоративного живопису. У той час входив до Товариства взаємодопомоги митців. 1878 р. виїжджав до Мюнхена, відвідав Всесвітню виставку в Парижі. В 1887 р. склав екзамени на викладача рисунку у вищих реальних школах. У 1879 р. повернувся додому. У 1879/1880 навчальному році викладав рисунок у Вищій реальній школі у Кракові. У 1880 р. переїхав до Коломиї. У 1880—1898 рр. викладав рисунок у місцевих гімназіях. Починаючи з 1883 р., працював над реорганізацією Крайової гончарної школи, згодом став її куратором. У 1885—1891 рр. був керівником школи й одночасно працював викладачем рисунку, декорування посуду, стилів та історії кераміки. У 1898 р. запрошений на посаду професора Промислової

школи у Львові. До 1916 р. викладає у ній рисунок, декоративний живопис каліграфію. Виступав публічно з доповідями в Політехнічному товаристві і Промисловому музеї у Львові. У 1919 р. переїхав до Кракова. Його учнями були Станіслав Дембіцький, Марія Чайновська-Кожицька та ін. Роботи „Гураль із Закопаного", 1905 р., „Вид з Вісли у Сілезії", 1906 р., „Хата в Сілезії", 1909 р. (усі — Львівська галерея мистецтв).

ЛЕОПОЛЬСЬКИЙ Вільгельм (LEOPOLSKI). Народився 1828 р. (1830?) у Дрогобичі — помер 1892 р. у Відні. Живописець, графік. У 1848—1852 рр. навчався на юридичному факультеті Львівського університету. Після його закінчення у 1853 р. вступив до Краківської школи образотворчих мистецтв, у якій з перервами навчався до 1859 р. З 1861 р. здобував освіту у Віденській Академії образотворчих мистецтв у Х. Рубена. У 1863 р. брав участь у Січневому повстанні. Деякий час після того жив у Бродах. А в 1866 р. переїхав до Львова. У 1873 р. перебував на навчанні в Мюнхені. Близько 1878 р. оселився у Відні. Виконував портрети, жанрові та історичні полотна. Відомим його твором є „Смерть Ацерна", 1867 р. (Варшава, Національний музей), „Портрет К. Гофманової", 1870 р. (Вроцлав, Національний музей), „Виїзд на роботу", 1856 р. (Львівська галерея мистецтв).

ЛЮНДА Флоріан (LUNDA). Народився 1824 р. у Львові — помер 1888 р. у Львові. Живописець. Був учнем Я. Машковського. У Віденську Академію образотворчих мистецтв вступив 1845 р., але того ж року, в листопаді, залишив навчання. Навчався приватно, був вільним слухачем Академії. У 1847 р. приїздив знову до Відня, після чого виїхав до Парижа, де вчився у майстерні Л. Когні. Згодом жив у Римі. У 1854 р. повернувся до Львова. Малював портрети, жанрові твори. „Портрет молодої жінки", 1847 р. (Львівська галерея мистецтв).

ЛЯНҐЕ Антон (LANGE). Народився 1779 р. у Відні — помер 1844 р. у Львові. Графік, театральний декоратор. Мистецьку освіту здобув у австрійського пейзажиста Л. Шененберґа. До Львова приїхав у 1810 р. Товаришував з К. Швайкартом. Його учнями були Е. Дрдацький, І. Лучинський. До 1832 р. працював театральним декоратором. Паралельно виконував пейзажі. Відомими його творами є „Гірський пейзаж", „Пейзаж", 1839 р. (усі — Львівська галерея мистецтв), „Вид міста Львова в першій половині XIX ст.", „Ярмарок біля св. Юра", „Погулянка" (усі — Львівський історичний музей). Серед жанрових композицій — „Проводи рекрутів в українському селі", 1837 р. (Національний музей, Краків). Йому належать „Збірка найгарніших і найцікавіших околиць Галичини", 1823 р., „Збірка видів зразкових парків Польщі", 1825—1827 рр., „Галичина в картинах", 1837—1838 рр.

МАКАРЕВИЧ Юліан (MAKAREWICZ). Народився 1854 р. (1855?) у селі Синевідську-Вижньому біля Стрия — помер 1936 р. у Кракові. Живописець, графік. Мистецьку освіту здобув у Львівському політехнічному інституті на архітектурному відділі та у Віденській Академії образотворчих мистецтв (1878). До 1882 р. побував у Парижі, Римі, потім жив у Львові. Товаришував з І. Трушем і М. Сосенком. Часто виїжджав на Поділля. У 1893 р. відвідав Грецію, Константинополь, Єгипет. 1897 р. разом з О. Августиновичем у Львові заснував малярську школу для жінок. У 1904 р. переїхав до Кракова. Виконував фрески, а також портрети, пейзажі, жанрові

композиції, займався ілюструванням періодичних видань. Серед відомих його творів „Український лірник“, 1907 р. (Національний музей, Краків), „Павло Кампіан“, „Др. Мартин Кампіан“ (усі — Львівський історичний музей). Розписував університетську бібліотеку у Львові.

МАШКОВСЬКИЙ Марцелій (Марцель, Марцелій) (MASZKOWSKI). Народився 1837 р. у Львові — помер 1862 р. у Львові. Живописець. Початкову художню освіту здобув у свого батька Я. Машковського. Продовжував навчання у Віденській Академії образотворчих мистецтв, заняття у якій відвідував у 1855—1857 рр. В Академії його викладачем був П. Гейґер. У Мюнхенській Академії мистецтв слухав лекції В. Каульбаха. Згодом навчався у Дрездені. З 1860 р. жив у Львові. Малював переважно портрети.

МАШКОВСЬКИЙ ЯН (MASZKOWSKI). Народився 1793 р. у Хоростковi — помер 1865 р. у Борщовичах біля Львова. Живописець. У Віденській Академії образотворчих мистецтв навчався у Г. Фіґера, Й. Лампі в 1818—1820 рр. Протягом 1820—1824 рр. перебував у Римі, після чого короткий час жив у Відні. У 1825 р. повернувся до Львова, де відкрив власну майстерню. Починаючи з 1826 р., подорожував по Поділлі та Волині. У 1832 р. оселився у Львові. У 1834—1843 рр. викладав рисунок при Львівському університеті. Його учнями були О. Рачинський, Ю. Коссак, Ф. Тепа, Ф. Люнда, А. Ґротґер, М. Машковський. Виконував портрети, історичні полотна та жанрові твори. Відомими його творами є „Автопортрет у конфедератці“, „Оборона Теребовлі“, 1849 р., „У корчмі“, 1851 р. (усі — Львівська галерея мистецтв).

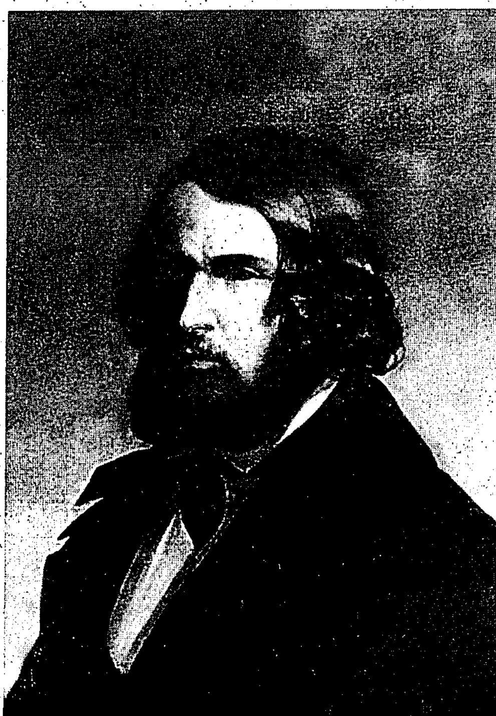
МЕДВЕЙ Авґуст (MEDWEY). Народився 1814 р. у Львові — помер 1870 р. у Харкові. Живописець. Закінчив юридичний факультет Львівського університету, згодом, упродовж 1834—1836 рр., навчався у Віденській Академії образотворчих мистецтв у Л. Купельвізера. 1840 р. відвідав Будапешт, після чого повернувся до Львова. У 1848 р. їздив до Парижа. У 1849 р. жив у Львові, а в 1850 р. виїхав до Росії. Місцями його перебування були переважно Одеса, Москва, Петербурґ та Харків. З 1858 р. був художником при царському дворі, однак у 1862—1863 рр. втратив цю посаду.

МОРАВСЬКИЙ Щежни (MORAWSKI). Народився 1818 р. у Жешові — помер 1898 р. у Старому Санчі. Живописець. Початкову художню освіту здобув у Я. Машковського, навчання продовжив у Віденській Академії образотворчих мистецтв. З 1847 р. був кустошем Національного закладу ім. Оссолінських. У 1853 р. виїхав зі Львова. Почав займатися публіцистикою та письменництвом, притому більше, ніж малярством. Йому належать портрети та історичні полотна, серед яких відомий „Портрет дітей над книжкою“, 1868 р. (Львівська галерея мистецтв).

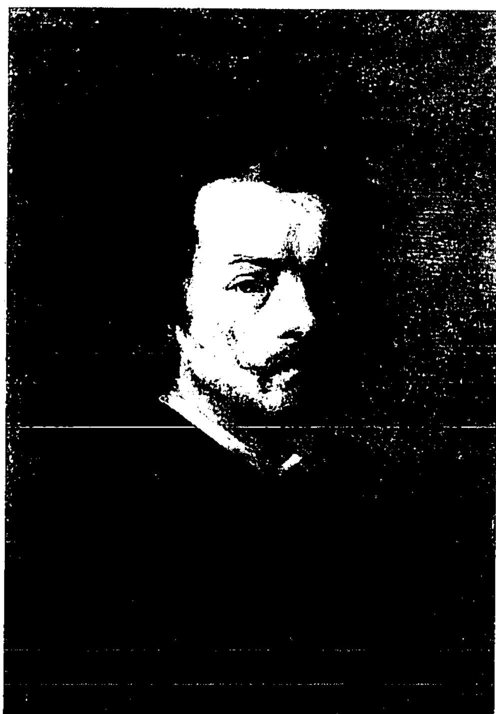
МОРАЧИНСЬКИЙ Ян (MORACZYŃSKI). Народився близько 1816 р. Живописець. Освіту у Віденській Академії образотворчих мистецтв здобув приблизно 1836 р. У 1839 р. перебував у Берліні, а 1841 р. — у Римі. У Львові жив між 1841—1847 рр. У 1855 р. перебував у Вільні, а 1856 р. — у Варшаві. Малював переважно портрети. Відомий його „Автопортрет“, 1842 р. (Львівська галерея мистецтв).

ОБСТ Северин. Народився 1847 р. у Березові на Покутті — помер 1917 р. у Львові. Живописець. Мистецьку освіту здобув у Віденській Ака-

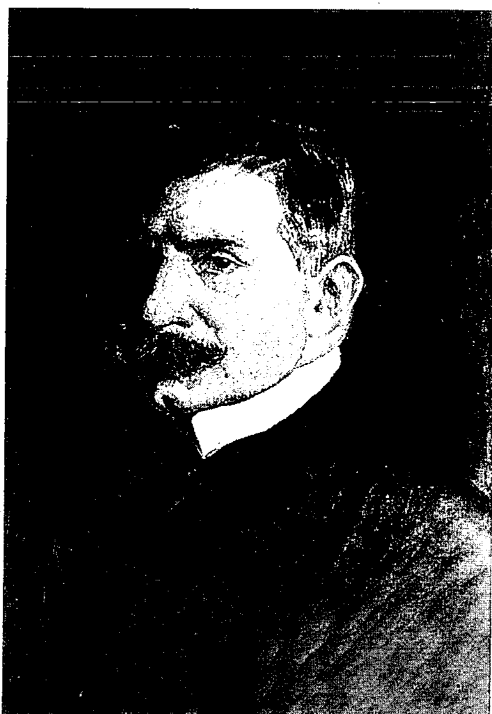
Кароль Швейкарт. Автопортрет.
Початок XIX ст.



Ян Морачевський.
Автопортрет. 1817 р.



Анджей Ґрабовський.
Автопортрет. 1862 р.



Станіслав Рейхан.
Автопортрет. Кінець XIX ст.

демії образотворчих мистецтв, заняття в якій відвідував у 1864 р. Багато часу проводив на Гуцульщині. Малював пейзажі, портрети, зокрема „Автопортрет“, 1900 р., „Вид з Ямної“ (обидва — Львівська галерея мистецтв), „Завитка з околиць Ослав Білих“ (Національний музей у Львові).

ПАНЬКЕВИЧ Юліан (псевдонім Простен Добромисл). Народився 1863 р. у селі Усті-Зеленому на Тернопільщині — помер 1833 р. у Харкові. Живописець, графік. Мистецьку освіту у Віденській Академії образотворчих мистецтв здобув після 1885 р. Малював портрети, пейзажі, жанрові композиції, полотна на сакральну тематику. До відомих його творів належать „Портрет Т. Шевченка“, 1904 р., „Портрет І. Франка“, 1910 р., „Водоспад у лісі“, 1926 р. (усі — Національний музей у Львові).

ПЕНТГЕР Даніель (PENTHER). Народився 1837 р. у Львові — помер 1887 р. у Відні. Живописець. Навчався у Віденській Академії образотворчих мистецтв та Мюнхенській Академії мистецтв. У 1863—1864 рр. перебував у Римі, згодом — у Львові. Близько 1872 р. переїхав до Відня, де з 1881 р. був кустошем фондів Віденської Академії образотворчих мистецтв. Малював переважно портрети.

ПІГУЛЯК Юстин. Народився 1845 р. у селі Нові Мамаївці на Буковині — помер 1919 р. у Чернівцях. Живописець. Віденську Академію образотворчих мистецтв закінчив 1874 р. У 1874—1906 рр. був викладачем малювання у Вищій реальній школі в Чернівцях. Виконував переважно портрети, жанрові твори, пейзажі. Відомі його „Портрет О. Кобилянської“, 1916 р. (Львівський історичний музей).

ПІЧМАН Йозеф (PITCHMANN). Народився 1758 р. у Трієсті — помер 1834 р. у Кременці. У Віденській Академії образотворчих мистецтв відвідував заняття у Г. Фіґера, Х. Бранда, Й. Б. Лампі. З 1787 р. — член Академії. У 1788 р. приїхав у маєток графа Й. Чарторийського у Корці, що на Волині. Згодом працював у Варшаві та Познані. З 1794 р. жив у Львові, а 1806 р. переїхав до Кременця, де викладав малювання у місцевому ліцеї. В історії українського образотворчого мистецтва відомий як портретист.

РЕЙХАН Алойз (REICHAN). Народився 1805 р. (1807?) у Львові — помер 1860 р. у Львові. Живописець. Початкову мистецьку освіту здобув у свого батька Йозефа Рейхана. Навчався у Віденській Академії образотворчих мистецтв та в Римі. У 1835 р. приїхав до Львова. У 1837—1838 рр. подорожував по Німеччині, Франції, Голландії. Під час перебування у Парижі працював у майстерні відомого митця Ж. Верне. У 1838 р. повернувся до Львова. Малював переважно портрети, але інколи працював і над полотнами на сакральну тематику. До його творів належать „Портрет М. Мадейського“, „Портрет В. Розвадовського“, „Портрет жінки в рожевій сукні“, 1848 р. (обидва — Львівська галерея мистецтв).

РЕЙХАН Станіслав (REICHAN). Народився 1858 р. у Львові — помер 1919 р. у Кракові. Живописець. Мистецьку освіту здобув у Відні та Парижі. Жив у Львові. Під його керівництвом виконано оформлення плафонів у Львівському оперному театрі. Виконував ілюстрації. Йому належать акварель „Львівська аристократія на прогулянці біля оперного театру“, 1913 р. (Львівський історичний музей), „Автопортрет“, „Портрет дами“, „Портрет К. Шанявського“ (усі — Львівська галерея мистецтв).

РАЧИНСЬКИЙ Олександр (RACZYŃSKI). Народився 1822 р. у Львові — помер 1889 р. у Львові. Живописець. Початкову художню освіту здобув у Я. Машковського. У Віденській Академії образотворчих мистецтв навчався у 1843—1844 рр., протягом 1844—1846 рр. — у Мюнхенській Академії мистецтв. У 1856—1858 рр. перебував у Парижі, потім оселився у Львові. Малював переважно портрети та жанрові твори, серед них „Автопортрет“, 1850 р., „Портрет Барвінського“, 1862 р., „Портрет Архиєпископа Вершхлейського“, 1864 р., „Портрет Юлії Бальком“, 1873 р., „Портрет Яна Балька“, 1873 р. (усі — Львівська галерея мистецтв).

РИБКОВСЬКИЙ Тадеуш (RYBKOWSKI). Народився 1848 р. у Кельцах — помер 1936 р. Освіту здобував у Кельцах і Варшаві. Був представлений як стипендіат уряду до Академії мистецтв у Петербурзі, але виїхав не до Петербурґа, а до Відня (1875 р.). У Відні перебував до 1893 р., потім приїхав до Львова, де обіймав посаду професора декоративного малярства у Промисловій школі. Був членом Товариства любителів минувшини Львова. Йому належить декорація залу в Будинку дирекції львівської залізниці. Ілюстрував деякі видання „Бібліотеки львівської“. До його творів належать „Стара цегольня в Перемишлі“, 1879 р., „Каспар Гогендорф під Баром“, 1893 р., „Військовий похорон“, 1919 р. (усі — Львівська галерея мистецтв), „Тип львівського міщанина“, 1893 р. (Львівський історичний музей), „Ярмарок на площі Бернардинів у Львові“, 1895 р. (Варшава, Національний музей).

РОДАКОВСЬКИЙ Генрік (RODAKOWSKI). Народився 1823 р. у Львові — помер 1894 р. у Кракові. Живописець. Паралельно з навчанням на юридичному факультеті Віденського університету з 1843 р. відвідував заняття у Й. Дангаузера, Ф. Ейбля, Ф. Амерлінга — викладачів Віденської Академії образотворчих мистецтв. У 1846 р. виїхав до Парижа, у 1846—1850 рр. навчався у майстерні Когні. У 1867 р. повернувся додому. Через три роки, проведені у Палагичах, знову виїхав за кордон. Починаючи з 1873 р. (1872?), жив у Львові, а з 1883 р. — у своєму маєтку в Бортниках. 1889 р. переїхав до Відня, а 1893 р. — до Кракова. Після смерти Я. Матейка мав стати директором Краківської Академії мистецтв, однак цим планам перешкодила смерть. Малював портрети та історичні полотна. Відомими є його твори „Портрет генерала Г. Дембінського“, 1852 р., „Портрет А. Міцкевича“, 1856 р. (усі — Краків, Національний музей), „Портрет матері художника“, 1853 р. (Лодзь, Музей мистецтва), „Портрет Леонії Блюдорн, пасербиці художника“, 1871 р., „В'їзд Генріха Великого до Кракова“, 1848 р. (усі — Варшава, Національний музей), а також „Палагицький альбом“, 1867—1868 рр. (приватна власність).

САҐНОВСЬКИЙ Кароль-Рафал (SAGNOWSKI). Народився 1836 р. у Кракові — помер 1879 р. у Львові. Живописець. У 1853—1855 рр. навчався у Краківській школі образотворчих мистецтв, а з 1864 р. — у Віденській Академії образотворчих мистецтв. У Відні перебував до 1870 р., опісля переїхав до Львова. Малював портрети і твори на сакральну тематику.

СИДОРОВИЧ Зиґмунд (SIDOROWICZ). Народився 1846 р. у Львові — помер 1881 р. у Відні. Живописець. У Віденській Академії образотворчих мистецтв навчався у 1864—1869 рр., опісля жив у Львові. 1873 р. для поповнення знань виїхав до Мюнхена, звідки в 1878 р. переїхав до Відня.

Малював портрети, жанрові твори, пейзажі. Серед них особливо помітні „Автопортрет“, 1869 р., „Портрет сивого чоловіка“, „Речовий доказ“ (усі — Львівська галерея мистецтв).

СОЗАНСЬКИЙ Міхал-Адам (SOZAŃSKI). Народився 1853 р. у Львові — помер 1923 р. там же. Графік. Мистецьку освіту здобув у Львові у професора Марконі, а також у Відні. Деякий час жив у Флоренції. 1890 р. переїхав до Львова, де обіймав посаду доцента рисунків при Політехнічній школі. Займався жанровим малярством, пейзажем, копіював давні твори мистецтва. Відомим його твором є „Успенська, або Волоська церква“ (Львівський історичний музей).

ТАБАЧИНСЬКИЙ Юзеф Фердинанд (TABACZYŃSKI). Народився 1803 р. Графік. Навчався у Віденській Академії образотворчих мистецтв. У 1831—1835 рр. бував у Заріччі, в маєтку графа Морсея. Малював портрети аквареллю, пейзажі, займався також літографією.

ТЕПА Францішек (TEPA). Народився 1828 р. у Львові — помер 1889 р. у Львові. Живописець. Брат Бруно Тепи. Початкову мистецьку освіту здобув у Я. Машковського. Продовжив навчання у Віденській Академії образотворчих мистецтв у Ф. Г. Вальдміллера, потім — у Мюнхенській Академії мистецтв у В. Каульбаха. Протягом 1852—1853 рр. подорожував по Греції, Єгипті і Святій Землі. У 1856—1859 рр. навчався у Парижі, після чого оселився у Львові. Виконував портрети і жанрові твори. До його творів належать „Портрет офіцера львівської гвардії 1849 р.“, 1849 р., „На полюванні“, „Сидячий турок“ (усі — Львівська галерея мистецтв).

УСТИЯНОВИЧ Корнило. Народився 1839 р. у Селі Вовкові на Львівщині — помер 1903 р. у селі Довгому на Львівщині. Живописець, графік. У Віденській Академії образотворчих мистецтв навчався у 1858—1863 рр. Подорожував по Галичині, Буковині. У 1867 р. відвідав Петербурґ, у 1872 р. — Київ. Виконував портрети, історичні полотна, жанрові композиції, твори на сакральну тематику. У 1882—1883 рр. редаґував журнал „Зеркало“. Відомими його творами є „Василько Теребовельський“, 1866 р., „Т. Шевченко на засланні“, 1880 р., „Портрет Реваковича“, 1868 р., „Портрет А. Вахнянина“, 1895 р., „Гуцулка біля джерела“, 1891 р., „Бойківська пара“ (усі — Національний музей у Львові).

ШВАЙКАРТ Карл (Кароль) (SZWEIKART). Народився 1772 р. у Людвігзбурзі — помер 1855 р. у Тернополі. Живописець. Навчався у Штутґарті. Починаючи з 1792 р., почергово відвідував Страсбурґ, Швейцарію, Відень і Прагу. Студіював у Віденській Академії образотворчих мистецтв. 1802 р. приїхав до Львова. У 1807 р. бував у Москві, а також подорожував по Угорщині та Буковині. У 1840 р. оселився у власному маєтку в селі Рикові поблизу Золочева. У 1846 р. бував у Самборі. 1853 р. переїхав до Тернополя. Відомий його „Портрет А. Райського в дитячому віці“ (Львівська галерея мистецтв).

ШЛЕҐЕЛЬ Корнель (SZLEGIEL). Народився 1819 р. у Станиславові — помер 1871 р. (1870?) у Львові. Живописець. Початкову художню освіту здобув у К. Швайкарта. У Віденській Академії образотворчих мистецтв навчався з 1836 р. Три роки студіював у Мюнхені, шість років — в Італії. З 1847 р. жив і працював у Львові. Малював портрети, історичні полотна.

Відомий його „Портрет жінки в чорній сукні і червоному шалі" (Львівська галерея мистецтв).

ЯБЛОНСЬКИЙ Мартин. Народився 1801 р. у Глогові поблизу Жешова — помер 1876 р. у Львові. Живописець. Освіту здобував у Львові, Варшаві, Кракові та Відні. 1820 р. оселився у Львові. 1850 р. (1848?) на Валовій вулиці відкрив власну видавничо-літографічну майстерню. Був учителем І. Лучинського. Виконував портрети, а також твори на сакральну тематику. До відомих його робіт належать „Дівчина зі сніданком на таці", 1837 р., „Портрет батька", 30-ті рр., „Портрет сина", 1840 р. (усі — Львівська галерея мистецтв), „Жіночий портрет" (Національний музей у Львові), іконостас церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Львові.

ЯХИМОВИЧ Федір (Теодор). Народився 1800 р. у містечку Белзі поблизу Львова — помер 1889 р. у Відні. Живописець, театральний декоратор. У 1819 р. виїхав з братом до Відня, де навчався на медичному факультеті. У 1825—1827 рр. здобував освіту у Віденській Академії образотворчих мистецтв, паралельно ілюстрував медичні видання. У Відні був декоратором Карлового театру (1828—1836), потім — Йозефштадтського театру. У 1851 р. його запрошено на посаду художника цісарської опери, яку обіймав до 1871 р. У 1879 р. востаннє відвідав Україну. Виконував жанрові твори, пейзажі, полотна на сакральну тематику.

Larysa KUPCHYNS'KA

UKRAINIAN AND POLISH YOUTH FROM HALYCHYNA AS STUDENTS OF THE VIENNA ACADEMY OF FINE ARTS IN THE LATE 18th AND 19th CENTURIES. THE UKRAINIAN AND POLISH YOUTH FROM HALYCHYNA

The earliest attempts towards the founding of educational artistic establishments in Austria date back to the late 17th c. It all began with the small art schools and studios (P. Strudel, J. van Schuppen, K. Unterberger). In the 18th century those efforts materialized in the organization of the artistic and industrial, as well as private commercial painting and engraving schools (F. Zeiss, J. Shmutzer, A. Domanyk a. o.). They provided the foundations of the Vienna Academy. The year 1773 saw the founding (based on the above-mentioned schools) of the Kaiserliche und Königliche Academie vereinigter bildender Künste. The high level of training together with good practical skills, research and in the Academy had turned the institution into an outstanding European artistic centre unique in its highlights. However, the academy witnessed many triumphs and declines in its development.

Following the annexation of Halychyna by Austria (1772) Ukrainian and Polish youth aspired for the study in the Academy which was the only (until the mid-19th c., at least) educational institution of Fine Arts, available to the West Ukrainian youth. At low estimate, the student population of the Academy (late 19th — early 20th cc.) comprised over 50 persons.

Роман ЯЦІВ

УКРАЇНСЬКИЙ ІНТЕЛЕКТ НА МИСТЕЦЬКІЙ КАРТІ ЄВРОПИ 1900-х — ПОЧАТКУ 1920-х РОКІВ

„На нашу долю припала важка конечність: перейти через всі історичні іспити, через горнило допустів і досвідів. Певне краще було би, якби ми жили кілька десятків літ пізніше, і нинішні переходи були для нас лиш книжковими споминами, а всі страхіття сучасности належали лиш до менше й більше прикрашених оповістей. Мусимо бути свідомі сучасних дій. Знаючи, що для нас, жиючих тепер, лишаєтьcя [покладатися]? тільки на свідомість, а саме, що інакше бути не може, маємо ще й ту надію, що промине лиха година, що в кузні таємного Сходу викується новий твір державної України, — а ми перейдемо до історії як співтворці гігантних поривів“.

Анонімний автор. 1920 р., Львів

„Після того, як я навчився вже дещо читати, вчуся писати. Шукаю головки ціпяка (Soliter) українського самодурства. Збираю матеріяли до студії про наше національне відродження п. з. „Ідем“. Збираюся підняти тяжкий труд для вияснення питання, що таке наша найновіша література. Може тут знайду ціпяка. У вільних хвилинах перекладаю Рабіндраната Тагора „Садгана“ та займаюся математикою, що очевидно для нікого не цікаве“.

Олекса Кущак.
З відповідей на літературну анкету
„Над чим працюєте?“, 1922 р., Відень

„Геній завжди частував юрбу поличниками. Але юрба зі зловісним гуканням і зойком, затуляючи очі від нестерпної сліпучости його крил, кричала йому славу. І стреміла до нього. І віддавала йому свої молитви і зітхання. Бо в натовпі є інстинкт мистецтва“.

Євген Маланюк. 1922 р., Каліш

Ці висловлювання можуть дати уявлення про чуттєво-змістове тло, на якому факти творчости матимуть належне призначення у даному тексті. Без цього тла конкретика українського голосу в загальноєвропейських мистецьких процесах могла б залишитися лиш милим романтичним відзвуком, а то й опинитися на загумінках іноетнічного досвіду, як це часто трапляється у марнотратних народів. Бо й без того деякі з фактів, майстерно вилучені з українського мистецько-хронологічного ряду, фіґуру-

ють у чужих довідниках із штучною прив'язкою до невластивого їм естетично-ціннісного контексту. Можна списати цю слабкість „самовдоволених привласнень" на конто культури імперіального типу, якій не під силу подолати задавнену звичку видавати чужий інтелект за власний (йдеться про суто московський феномен), але, розвінчуючи її, ні в якому разі не слід впадати у крайність манії „повертання". При цьому треба керуватися тим, що ніяка зовнішня позанаукова інтерпретація мистецького явища, життя якому дав український інтелект, не відлучить його від істинного походження. Мистецька практика українців нерідко велася поза геополітичним простором Батьківщини, і було б неслушним силоміць відривати відповідні естетичні досягнення від середовищ, які більшою чи меншою мірою їх стимулювали. Інша річ, що в програмних орієнтирах або на підсвідомому рівні етнопсихологічний код завжди був чинником, який мотивував поведінку і пошуки художників. Модерне мистецтво залишило немало підтверджень цього, і деякі з них будуть названі задля більшої промовистости тла, на якому розгортатимуться події, зав'язуватимуться явища, поставатимуть мистецькі твори.

Перша цитата з епіграфа вказує на часткову заанґажованість, з якою українські діячі культури виходили у широкий світ. Ця заанґажованість внутрішньо пов'язана з попереднім етапом національного самоусвідомлення, хоча була притаманна не кожній творчій одиниці. Зважати на цю обставину в оцінці конкретного мистецького матеріалу дуже важливо вже для того, щоб не захоплюватись надміру суто формальною стороною творчости. Надто часто, власне в українській художній культурі, одне і друге було дотичним.

Другий цитований фраґмент вказує на ще одну вісь духу українського художника-скитальця: прагнення і надбання для себе свободи. Тільки будучи вільною людиною, він міг вийти на проблематику мистецтва, прийняту „вільним світом" Заходу.

Третє мотто демонструє високий, вирафінований стиль мистецького досвіду. Перейнятість Україною і відчуття свободи у цьому пасажі очевидне.

Кілька загальних уваг

Українська культура зазнала різномасштабних втрат, і це засвідчено багатьма галузями гуманітарної науки. На матеріалі письменства Д. Чижевський дійшов висновку, що „майже в усіх періодах історії української літератури маємо справу лише з фраґментами та уривками минулого"[1]. Не менш фраґментарна історія образотворчого мистецтва. Але якщо такий стан ще можна пояснити, коли йдеться про хронологічно віддалені явища, то неповнота даних з українського мистецтва найновішого часу чи не найдошкульніший парадокс українського мистецтвознавства. Одним з неґативних наслідків цього парадоксу є неупорядкованість знання про модерні шукання практиків українського мистецтва, що обертається розхитаністю системи критеріїв, ціннісних та стильових орієнтацій новочасних художників. Позбавлені можливости оцінювати, а то й просто бачити

[1] Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму.— Тернопіль, 1994.— С. 16.

найкращі взірці новітньої національної класики мистецтва, сучасні митці нерідко шукають естетичного підґрунтя в набутках чужинецьких мистецьких шкіл, які багато в чому суперечать українській історично-культурній традиції. Хаос у поняттях, критеріях, що виникає внаслідок хронічної нез'ясованости багатьох фактологічних і теоретичних питань української образотворчости XX століття, стимулює побутування всіляких псевдотеорій, якими виправдовується будь-яке штукарство у формотворчості. Відсутність самого лиш візуального ряду вершинних досягнень українців у ділянці пластичних мистецтв у XX ст.* невпинно руйнує справжній контекст національного мистецтва. А звільнена з-під тягаря ідеологічного пресингу тривалої соцреалізмівської ночі художня критика в Україні просто не в змозі зайнятися фаховими функціями; на зміну критикам прийшли інтерпретатори мистецтва, причому з виразно суб'єктивними підходами і хиткими позиціями. Так прогалини в дослідах над мистецтвом здевальвували зміст поточного мистецького життя країни з великим культурним спадком.

Не місце тут шукати пояснень такого стану речей. Цілеспрямоване нищення Москвою української національної еліти, яка була б здатна опікуватись цими ділянками, — факт загальновідомий. Це страшна рана на тілі української духовности. Але до цього додається ще один мотив болю: сучасна мистецька практика майже зовсім не дискутується на тому фаховому рівні, на якому повинна документалізуватись уся сукупність творчих домагань сучасних поколінь художників. Здається, уже звиклося до думки, що це буде завданням для... нащадків. І знову ж ті (нащадки) жалітимуться на „генетичну" фраґментарність даних про хронологічно найближчий період. Таке ставлення до новопосталих цінностей у нас, очевидно, найближчим часом не має шансу радикально змінитися.

Але, кажучи словами одного з діячів мистецтва 1920—1930-х рр. Івана Іванця, „годі розводитися над тим, чого не зроблено, чого не збережено. Живий живе гадає!"[2] Навіть якщо дослідників і чекають ще незчисленні переписування сторінок історії мистецтва XX ст., переставляння акцентів та фактологічні уточнення, то вже сам процес освоєння цієї теми матиме немаловажне наукове значення. Наша студія — одна із спроб подолати психологічний бар'єр перед труднощами глибшого проникнення в природу української мистецької думки доби стресів, скитань і великої духовної інтеґрації в Європу.

Додаткових обумовлень потребує формулювання теми цієї розвідки. Звертання до паралелей „Україна — Європа" — зовсім не данина моді, яка щораз настійніше проникає у вітчизняну історіографію. Не має воно на меті й тенденційного „втискування" національних осягнень в матерію універсального досвіду європейського мистецтва. Такі докази — щодо російського внеску — люблять пошуковувати московські популяризатори образотворчого аванґарду, притягаючи для цього будь-який принагідний матеріал. Бажаючи за будь-яку ціну подати співвітчизників як провідників модерних шукань у мистецтві, російські вчені, які тривалий час мали

* Видані наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років нечисленні альбоми аж ніяк не можуть претендувати на роль антології українського модерного мистецтва.

[2] Іванець І. Почин великого діла // Літопис Червоної Калини.— 1936.— № 12 (груд.).— С. 4.

монополію на друковане слово, довільно маніпулюють термінами, геополітичними показниками, іменами[3].

Політичні реалії, насамперед відсутність на карті Європи України як самостійної держави, призвичаїли європейців до засвоєння поняття „русского“ як відповідника всього режимізованого Російською імперією простору. Від того йшло небажання „заглиблюватись у нюанси“, на що, зокрема, звернув увагу американський мистецтвознавець Д. Боулт у своїй праці про російське театрально-декораційне мистецтво: „...численні модерністські художники і дизайнери, що часто на Заході називались русскими, були, строго кажучи, неросійського походження, і їхня творчість багато чим зобов'язана національним традиціям з-поза географічних меж Великоросії“[4]. Ця думка зарубіжного дослідника досить м'яко (аж ніяк не строго, як здається її авторові) вказує на одне з типових позанаукових положень, на якому будують свої роботи з мистецтва XX ст. московські та петербурзькі вчені[*]. Після такої деформації істини цим авторам легше мотивувати тезу про етнокультурну близькість Росії до Західної Європи[**]. Україна звичайно взагалі не фіґурує в таких зіставленнях. Фактично ж, як засвідчує історія, „окцидентація“ Росії відбувалася насильницькими заходами Петра І, що, крім позитивних зрушень у відсталій Московщині, мало для неї й цілий ряд неґативних наслідків. Один з них — вторинність „схоплених на ходу“ культурних традицій Європи, їх слабке засвоєння і, з таким багажем, некритичне самовивищення в ареалі слов'янського світу. Україна ж „...що від своїх початків була суттєво європейською [...] не потребувала асимілюватися до Європи шляхом наглого, революційного перевороту“[5]. До того ж саме Україна виступила посередником між Росією і Європою, особливо в період згаданих реформ. І. Мірчук зауважив, що процес „європеїзації“ Росії здійснювався „за допомогою симбіози двох вирішальних чинників, а саме: матеріальної потуги Півночі з духовими силами Півдня“[6]. Слушність висновку про історичну

---

[3] Цей аспект російської історіографії з модерного мистецтва автор частково розглянув у проблемній статті „Посередництво і посередність“ (Альманах-94.— Львів, 1995.— С. 157—158).

[4] Боулт Д. Э. Русское театрально-декорационное искусство. 1880—1930 // Художники русского театра. 1880—1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских.— Москва, 1990.— С. 50.

[*] Тут не завжди слід вбачати „злу волю“ тих чи інших дослідників. Як колись російська історична наука не могла позбутися імперських поглядів на розвиток подій в історичній Україні, так сучасні вчені не в змозі відмовитися від старих державно-ідеологічних кліше щодо тлумачень генези культурних явищ. Серед праць російських учених майже немає таких, які б засвідчували бажання авторів зберігати наукову рівновагу в з'ясуванні етнопсихологічних і формотворчих джерел мистецьких концепцій О. Архипенка, В. Масютина, О. Грищенка, І. Мозалевського, Г. Нарбута, Д. Бурлюка, В. Малевича, О. Кравченка. Москвоцентризмом пройнята більшість праць авторитетних мистецтвознавців О. Сидорова, Н. Яворської, Г. Стерніна, Д. Сараб'янова, Г. Поспелова, В. Турчина. Аналіз робіт цих учених виходить поза межі завдання даного дослідження.

[**] Так Росія привласнила значний, історично не належний їй капітал, який вона успішно використовує в сфері міжнародної політики в посткомуністичну добу.

[5] Лисяк-Рудницький І. Україна між Сходом і Заходом // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе.— К., 1994.— Т. 1.— С. 2.

[6] Мірчук І. Історія української культури // Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. Мірчук І. Історія української культури.— Мюнхен; Львів, 1994.— С. 256.

європейськість України підтверджує матеріал з різних ділянок науки і культури. І. Огієнко, покликаючись на факти, зауважив новаторський дух українців, які з тих чи інших причин осідали у Московщині. „Це були дріжджі культурні, і не дурно ж богобоязлива Москва прозивала їх єретиками“, — писав учений у розділі з характерною назвою „Вплив української культури на московську“[7].

Викладені думки можуть здатися тенденційно дібраними, але повнота даних про вищі осяги українського інтелекту в минулому лише б посилила деякі з названих історичних акцентів культурних зв'язків, у яких Україна фактично перебувала в різні періоди свого державного й бездержавного життя. Одним із завдань даної публікації буде конкретизація наведених тез на матеріалі художньої культури XX ст. При цьому вісь „Україна — Європа“ поступиться здавна утвердженому наукою поняттю „західної орієнтації“ України[8] в її історично-культурних продуктах і домаганнях. Для автора публікації це один з вихідних пунктів концепції новітнього українського образотворчого мистецтва, хоча ця засада не може бути аксіоматичною для тлумачення усього розмаїття творчих виявів в означений період. Симбіоз східного і західного елементів для української культури мав не декларативне, а глибоке естетичне підґрунтя. Предмет дослідження спонукає до пошуків наукових арґументів через систему естетичних координат, тому політичні та ідеологічні нашарування на культурні явища XX ст. будуть якби відкладені вбік. Про такі згадано лише серед загальних уваг, адже про них треба пам'ятати, характеризуючи факти, які мали дотичність до певних історичних подій.

Обумовлені інтенції вважаємо доповнити ще такими:

1. Український інтелект (в даному контексті власне мистецький досвід) окреслює поняття тих досягнень, які стали можливими завдяки зусиллям українських художників. Під такими розуміємо творчі одиниці — вихідців з України, які з походження були як українцями, так і євреями, поляками, росіянами, вірменами, татарами, людьми інших національностей.

2. Дана робота порушує поширений у науці стереотип, коли визначні творчі особистості понад міру заступають менш значні, але не менш вагомі за прихованими естетичними вартостями мистецькі явища. У пропонованій концепції до уваги береться не лише виведений у завершену мистецьку якість твір, а й творчий акт узагалі, в тому числі на стадії програм, намірів або невдалого результату.

3. З огляду на великі втрати мистецьких творів в роки Першої і Другої світових воєн, цільове нищення художників, учених та їхніх праць московсько-більшовицьким режимом одним з методів даного дослідження ми обрали метод наукової реконструкції. Він застосований як для відтворення структури мистецької активности українців у різних обставинах і культурних середовищах, так і для з'ясування енергетичного поля пошуків, якими мистецьке життя супроводжувалося.

---

[7] Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народа.— К., 1918.— С. 134.

[8] Мірчук І. Історія української культури.— С. 251.

* * *

Зарубіжні довідники та історичні нариси з образотворчого мистецтва XX ст., називаючи глобальні причини занепаду культури „старого типу“ та передумови модернізму, не схильні помічати в них націотворчих процесів в Україні. Довіряючись більше російським історіографам, ніж українським, світова наука тенденційно сприймає витворені на сході Європи мистецькі явища як суто російські. Факт творення та загибелі незалежної української держави (1917—1921), отже, не увійшов у свідомість зарубіжних учених, що спеціалізуються в дослідах над новітнім мистецтвом. Соціальні первні, антитеза академізму, духовна криза після поразки революції 1905 р. та подій Першої світової війни — це найтиповіші стереотипи, які залучають культурологи до пояснення мистецьких явищ в аванґарді східноевропейського зразка. Безсумнівно, розпад старої Російської імперії спричинив масштабні переміни у настроях як цілих народів Європи, так і людських одиниць, але у геополітичному сенсі українські державницькі зусилля стали не менш сильним детонатором зміни уявлень европейців. Як пише історик І. Лисяк-Рудницький, „...тривалими досягненнями української революції була, по-перше, глибока „мутація“ збірної духовости українського народу й його кристалізація в модерну націю та, по-друге, пересунення у міжнародній структурі сил східньої половини континенту“[9].

Кожне з названих значень подій 1917—1921 років було підготовлене на зламі століть діяльністю І. Франка, М. Драгоманова, М. Грушевського, З. Кузелі, віденської „Січі“, що надавало певного міжнародного авторитету українським літературним, науковим, організаційним здобуткам. Українсько-російський, українсько-польський культурні контексти[10], які майже все XIX ст. не випускали в Европу власне українські культурні вартості у їх естетичній самодостатності, на початок XX ст. втрачають свою паразитичну (щодо України) сутність. Західна Европа почала приймати до своїх вузьких елітарних кіл діячів мистецтва — вихідців з України (М. Башкирцева, С. Левицька, С. Делоне-Терк, О. Архипенко, М. Бойчук), причому український національний струмінь у їхній творчості „на рівних“ був поцінований космополітичними столицями-мегаполісами. Згідно з хронологією подій можна умовно вичленити такі етапи входження українських митців у европейський духовний простір:

1900-ті роки: вихід на міжнародну художню арену окремих одиниць. У їхніх мистецьких програмах переважає орієнтація на аванґардний тип творчости, без цільової прив'язки до якоїсь конкретної художньої традиції;

1910-ті роки: активізація аванґардних шукань в Україні (Херсон, Київ, Одеса), українських художників у Москві та Петербурзі, групові виступи художників з України в художніх центрах Европи. Поява чіткіших ознак „українськости“ формально-мистецьких засобів творчости, диференційований характер набутків (за ознаками національного походження, первинного середовища фахового становлення);

---

[9] Лисяк-Рудницький І. Доля України в новітній історії // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе.— Т. 1.— С. 165.

[10] За аналогією до поняття „українсько-російський літературний контекст“. Див.: Грабович Г. Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури // Слово і час.— 1992.— № 1 (січ.).— С. 42.

1920-ті роки: радикальні переміни в українському художньому житті. Оформлення і зміцнення українських мистецьких структур поза Батьківщиною, увиразнення естетичних критеріїв творчих груп та окремих індивідуальностей. Структурований характер новопосталих цінностей, розширення діапазону ідейно-естетичних орієнтацій в умовах нових середовищ, нові тенденції в осмисленні культурної традиції (у контексті зв'язків з Україною).

Поза такою спрощеною схемою лише загальних інтеґраційних процесів в історії українського мистецтва новітньої доби стоїть не тільки багатий фактичний матеріал, а й доволі складні та аж ніяк не осмислені наукою питання світоглядного рівня. Без хоч би побіжного з'ясування їх неможливо буде ні кваліфікувати мистецькі твори, ні з'ясувати суть певних закономірностей у доволі пістрявій панорамі тогочасних мистецьких явищ.

Джерела, топографія, структура мистецької активности українців (кінець XIX — початок XX століть)

Історично-культурна своєрідність зламу XIX—XX ст. засвідчена всіма сферами суспільного життя. В Україні більшою мірою, ніж в інших історичних землях Східної Європи, окреслений час позначений особливою збудженістю національної свідомости. Одним з показників значущости цього факту була здатність не лише серцем, а й розумом осягнути „тектонічний характер" творчости Тараса Шевченка, зауважити „напруження національного інтелекту" в особі Пантелеймона Куліша[11], репрезентанта т. зв. професіонального (в іншому значенні — елітарного) типу творчости, що особливо активізувався в умовах творення культури незалежної української держави. Заборони в царській Росії на Шевченкове слово, на вживання української мови спричинили зворотний результат, що увінчався масовим поширенням молодіжних товариств у Наддніпрянщині та Галичині. Деякі гуртки, щоб утримуватися в режимі легальности, називалися „драматично-аматорськими", але фактично об'єднували людей за потребами навернення до загальноукраїнської проблематики, наскільки це могло усвідомлюватись на той час. За свідченням учасників таких сходин, присутні нерідко не мали чітких уявлень про мету розмов. „Ні в програмі мінімум, ні в програмі максимум [...] не було ясного означення щодо наших „конечних цілей". Була то більше настроєво-туманна революційність, змішана з романтизмом, підвищено-загостреним національним почуттям", — писав один з учасників подібних зібрань[12]. Активність „знизу" була скріплена контактністю національної творчої інтеліґенції, яка на зламі XIX—XX ст. досягла певної організованости та естетичної націлености. Покоління, яке ще в 1870-х роках взяло на себе у Києві величезного обсягу роботу з формування української наукової школи, в 1900-х роках залишалось на висоті завдань нової історично-культурної ситуації. Участь таких видатних особистостей, як О. Русов, М. Лисенко, О. Кістяківський, В. Антонович, у конспіраційних заходах студентської молоді Наддніпрянщини — не лише естафетний момент, вона спонукала до зіставлень поглядів старшого і молодшого поколінь на майбутнє України.

---

[11] Маланюк Е. Буряне поліття (1917—1927) // Маланюк Е. Книга спостережень. Проза.— Торонто, 1962.— С. 14.

[12] Цит. за вид.: Леник В. Українська організована молодь (молодечі організації від початків до 1914 р.)— Київ; Мюнхен; Львів, 1994.— С. 30.

Одним із підсумків модерністської доби у розвитку української національної свідомости (історик І. Лисяк-Рудницький такою назвав період 1890—1914 рр.)[13] було доволі швидке зростання питомої ваги інтеліґенції. Оцінюючи національно-культурний рух 1890-х рр., С. Єфремов бачив на той час не інтеліґенцію, а „окремих інтеліґентів"[14], які здебільшого були відособлені від суспільного загалу. На цю обставину суттєво впливала соціальна стратифікація населення України. Статистика вказує на те, що „урбанізація України [...] проходила без участі українців. Як наслідок, трохи більше ніж 5 відсотків їх проживало в містах; вони були найменш урбанізованою національною групою на своїй рідній землі"[15]. З цього виходило, що сконцентровані у містах „людські та інституційні ресурси — інтеліґенція, школи, преса — протистояли українському національному рухові, утруднюючи його зростання"[16]. Натомість за два з половиною десятиліття перед Першою світовою війною уже структурно розвинута українська інтеліґенція долає цей розрив з „ширшим соціальним довкіллям" настільки, що під час великих історичних потрясінь початку XX ст. усвідомлює свою провідницьку місію в державобудівних спробах. На переконання І. Лисяка-Рудницького, „до 1914 року існували вже малі „мостові причілки" свідомого українства серед робітництва, буржуазії та поміщицтва [...] Навіть там, де ще не приходило до точного з'ясування національної окремішности, бачимо збільшення реґіональної свідомости. Наприклад, буржуазія України, хоч зрусифікована мовою й культурою, була гостро незадоволена централістичною економічною політикою імперії, що протеґувала центральні московські області; росло відчуття суперечности господарських інтересів між українським півднем і з московською північчю"[17].

Дещо інша еволюція простежується в духовних настановах інтеліґенції, а саме у співвідношеннях національного консерватизму і лібералізму. З одного боку, політика обмежень царської Росії щодо культурного розвитку українців спонукала діячів науки і культури до активного пошуку етнічної ідентичности, з другого боку, „українські консервативні діячі знаходили своє політичне оформлення на базі російського реакційного консерватизму й ставали імперськими російськими діячами, зрештою, часто не втрачаючи почуття свого етнічного походження та українського територіального патріотизму [...] Такий русифікований консерватизм, що не шукав підпори в рідному громадянстві та власних національних традиціях, легко вироджувався в політичну й соціальну реакцію"[18]. Усе це вказувало на різнорідність політичних настроїв українців напередодні піднесення національно-визвольного руху початку XX ст.

---

[13] Лисяк-Рудницький І. Інтелектуальні початки нової України // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе.— Т. 1.— С. 184.

[14] Ефремов С. Вне закона: к истории цензуры в России // Єфремов С. О. Літературно-критичні статті.— К., 1993.— С. 25.

[15] Кравченко Б. Соціальні зміни і національна свідомість в Україні XX століття.— К., 1997.— С. 26.

[16] Там само.— С. 22.

[17] Лисяк-Рудницький І. Інтелектуальні початки...— С. 186.

[18] Лисяк-Рудницький І. Консерватизм // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе.— Т. 2.— С. 126—127.

Явища культури (в даному разі художньої культури) не у всьому органічно синхронізувались з політичними обставинами часу, так само, як конкретне геокультурне тло не завжди нав'язувало до плекання певних естетичних концепцій. Ще черпаючи з досвіду позитивізму XIX ст., нова доба піднімала завісу потаємного. Навіть рядовий художній оглядач з Києва писав 1913 р., що „сучасне мистецтво перестало бути прозою і стало поезією. Воно вимагає від художників скарбів душі, багатства переживання, яскравого, особистого чуття, його індивідуальності"[19]. Хоч окремі історики мистецтва й схильні бачити на початку XX ст. кризу реалізму[20], ідеологія „передвижництва", просвітництва питомо брала гору над поодинокими спробами утвердження індивідуалізму. Це тривало й у 1910-х рр., хоча стандарти „офіційної" мистецької освіти в Росії (а саме на неї могли здебільшого розраховувати українці тодішньої імперії) викликали у молоді радше бунтарські, ніж конструктивні, творчі думки.

Якщо тогочасний мистецький рух у Росії уособлював „складну єдність різнорідних і часом навіть різнонапрямних тенденцій"[21], то українські творчі домагання кристалізувалися на ще складнішому естетичному перехресті. Слід згадати, що середні навчальні художні заклади у Києві, Харкові та Одесі перебували під протекторатом Петербурзької академії мистецтв і що вони „служили органами русифікації мистецтва й молоді та підготовчим щаблем до висмоктування талантів для загальноросійського культурного казана, для столичних центрів"[22]. Ця обставина спричинила контекстуальність українського мистецтва зламу XIX—XX ст. щодо мистецьких рухів у двох потужних культурних центрах Російської імперії — Петербурзі та Москві. Виходець з України філософ М. Бердяєв вказав на глобальність змін у самій природі творчости. Сенс тогочасної глибокої кризи в мистецтві (кризи не лише реалізму, а мистецтва взагалі) він убачав у проґресуванні *аналітичности* шукань[23], що в більшій мірі, ніж шукання *синтетичні*, руйнували стереотипи культури доби позитивізму, які відмирали. Те, що стосовно класичного розуміння мистецтва (з категоріями гармонії, високого духовного ідеалу тощо) могло вважатися кризовим, з погляду загальної еволюції культури було виявом проникання в недоступні досі закутки людської екзистенції. Ще наприкінці XIX ст. зазнали зближення (через відповідні *універсальні ключі*) наука і письменство. Теоретичні міркування українського вченого О. Потебні щодо внутрішньої структури *слова*, його психолінгвістичний метод[24] в інтерпретації

---

[19] Чайка П. Виставка картин українських художників // Сяйво (Київ).— 1913.— № 7—8—9.— С. 209.

[20] Так, зокрема, окреслив специфіку 1900—1915 рр. у російському мистецтві А. Ефрос, наступними фазами еволюції вважаючи „гегемонію стилізму на початку і деформізму наприкінці". Див.: Эфрос А. Два века русского искусства.— Москва, 1969.— С. 263.

[21] Адаскина Н. Художественная теория русского авангарда (к проблеме языка искусства) // Вопросы искусствознания (Москва).— 1993.— № 1.— С. 20.

[22] Врона І. Київський художній інститут (його сучасний стан і робота) // Мистецько-технічний ВИШ. Збірник Київського художнього інституту.— К., 1928.— № 1.— С. 8.

[23] Бердяев Н. Кризис искусства.— Москва, 1918.— С. 6.

[24] Фізер І. Психолінгвістична теорія Олександра Потебні // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За редакцією М. Зубрицької.— Львів, 1996.— С. 23—24.

мовних феноменів і художніх текстів, дали українським мислителям і творцям поштовх у пізнанні природи *художньої форми*[25]. Релігійно-філософські шукання українських та російських інтелектуалів, що особливо активізувалися на зламі XIX—XX ст., розширили тематичну вимірність культури. На стадії максимального наповнення теософська проблематика „розщепилась" і стала доступною для багатьох митців, які шукали духовних істин. Це індивідуалізувало ідейно-образні домагання художників, а в загальнокультурний процес вперше внесло виразний елемент *асинхронії* (між ланками системи *соціально-економічні умови — суспільна свідомість — інтелектуальний досвід*). Поширювана у творчих колах релігійна містика, антропософія майже ні в чому не нагадували світоглядно невиразні (за формою пасивно-розповідні) осягнення попередніх поколінь художників, репрезентантів класицизму і романтизму. Нова доба стимулювала оформлення зовні унезалежнених моделей світосприймання, що спершу виявилося у широкому тематичному репертуарі літератури і мистецтва символізму, а потім — в авторських концепціях творчости[26].

З цього огляду варто звернути увагу на широкий спектр джерельних орієнтацій українських художників. Крім увиразнення і диференціації світоглядних платформ молодих митців, це був час численних інспірацій підсвідомого. На противагу засиллю академізму й передвижництва творче мислення нового покоління українців набувало ознак *архетипічности*. Це, зокрема, проявлялося у силі асоціативних „викликів" з культурного досвіду різних історичних епох. Культ старовини для кожного митця мав певне ужиткове значення. Спершу це були не пов'язані між собою спроби пояснити естетичний сенс давно минулих явищ мистецтва, в яких ідентифікувались етнопсихологічні джерела культури. Так, творча уява зрілого Олександра Архипенка завдячувала дитячим враженням від обсервації кам'яної статуї в саду Київського університету[27]. Петро Холодний (старший) свою малярську кар'єру пов'язував із раннім зацікавленням українським іконописом (як образною системою, так і технологією)[28]. Олекса Грищенко марив Царгородом (Константинополем), звертаючись до нього: „Ти, що зберігаєш спомин про наших прадавніх князів, запорожців з-над Дніпра, ти, що є творцем божеської Софії і мозаїк, єдиних на світі, ти є також свідком наших останніх нещасть, наших сліз, яких ми не переставали виливати з нашого українського смутку"[29]. В іншій епосі — бароко — черпав натхнення Георгій Нарбут, побудувавши згодом на цьому зв'яз-

---

[25] Деякі сучасні дослідники наголошують на значенні теоретичних розробок О. Потебні в революційних перемінах українського та російського образотворчого мистецтва зламу XIX—XX ст. Див.: Тарасенко О. Проблема національного стилю в живописі модерну й авангарду (творчість українських та російських художників кінця XIX — початку XX ст.).— Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства.— Львів, 1996.— С. 9—11.

[26] Окремі з них розвинулися навіть в індивідуальне *богошукання*, з виробленням „символів певної нової релігії", як це було у К. Малевича. Див.: Сарабьянов Д. В. К. С. Малевич и искусство первой трети XX века // Казимир Малевич. 1878—1935. [Каталог выставки в Ленинграде, Москве, Амстердаме].—Б. м., [1988].— С. 70.

[27] Горбачов Д. І архаїст, і футурист. Олександр Архипенко. 1887—1964 // Хроніка-2000 (Київ).—1993.— № 5 (7).— С. 198.

[28] Холодний П. Відповідь на запит // На пошану Петрові Івановичу Холодному (1876—1930).— Львів, 1996.— С. 5—6.

[29] Грищенко О. Мої роки в Царгороді. 1919—1920—1921.— Мюнхен; Париж, 1961.— С. 101.

ку одну з найбільш цілісних і плідних для всього XX ст. образно-формальних концепцій графіки[30]. Культура українського села стала первинним збудником творчої уяви Казимира Малевича[31], згодом одного з реформаторів у сфері образотворчости. Орієнтовані на пізнання нових осягів цивілізації, молоді митці послуговувалися й результатами відкриттів археологів. Археологічний з'їзд 1874 р. у Києві, зініційований „Юго-Западным отделом Географического общества", перетворився в „блискучу маніфестацію наукових досягнень на полі українознавства"[32] і не міг не пройти повз увагу українських інтелектуалів. Відкриття пам'яток матеріальної культури Трипілля (1896)[33], домінування українського науково-культурного духу в заходах XII Всеросійського археологічного з'їзду 1902 р. у Харкові (до них, зокрема, було залучено художника Василя Кричевського)[34] стали потужними детонаторами свідомости зрусифікованих імперським режимом українців.

Оскільки естетична природа модернізму включала у себе як рушійний *момент неґації* (щодо тодішніх стандартів культури), то великі українські міста до певної міри могли вважатися *середовищами протистояння* проґресивних і консервативних мистецьких ідей. Міцний зв'язок українського мистецтва з класичністю як історично-культурною категорією, на що вказував Д. Антонович[35], спричинив зростання ролі художницького чинника у системі пріоритетів міського населення. Художники-„академіки", які з'їжджалися до столиць фахової освіти з усіх закутків Російської імперії, нерідко поверталися у рідні реґіони з конкретними проектами формування локальних художніх осередків. Через те інфраструктура мистецького життя Києва, Одеси, Харкова, при усій її підлеглості столичним взірцям, набувала внутрішньої самодостатности. Ранні організаційні форми творчого співжиття мали в собі велику частку провінційного аматорства. Так, Одеське товариство красних мистецтв (Одесское общество изящных искусств) було засноване 1864 р. художниками і шанувальниками мистецтва, серед яких

---

[30] Збагачений цим досвідом Г. Нарбут так звертався до своїх учнів: „Не забувайте історії свого народа і не забувайте, хто ви такі, — живіть змістом старої минувшини і її формою та будьте сполучниками її з новими проявами — з новими ідеями. Цього багатства нашого, як теми, стане вам на ціле життя". Див.: Лісовський Р. Спомини про Г. Нарбута // Роберт Лісовський (1893—1982). Каталог виставки творів, присвяченої 100-річчю з дня народження художника.— Львів, 1993.— С. 30.

[31] Малевич К. „Згадували Україну. Він та я були українці". З автобіографії // Україна (Київ).— № 29 (лип.).— С. 11—13.

[32] Дорошенко Д. Розвиток науки українознавства у XIX — на початку XX ст. та її досягнення // Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича.— К., 1993.— С. 31.

[33] Курінний П. Історія археологічного знання про Україну.— Полтава, 1994.— С. 61—72.

[34] Павловський В. Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість.— Нью-Йорк, 1974.— С. 24.

[35] Цю думку Д. Антонович обґрунтував на матеріалі представництва вихідців з України у високих мистецько-освітніх закладах Російської імперії та Європи, а також їх ролі у мистецькому процесі. „Заслуги українців перед класичністю в малярстві, — писав він 1926 р., — можемо стежити в непреривному процесі на протязі останніх півтораста років. Місцем дії цього процесу є спочатку примусово Петербург, почасти Париж, а пізніше Україна і навіть українська провінція". Див.: Антонович Д. Дмитро Безперчий (1825—1913).— Прага, 1926.— С. 6.

були місцева аристократія і купецтво. У статуті писалося, що на товариство покладається мета „розвинути смак і поняття про живопис у всіх прошарках суспільства, а також заснувати в Одесі громадську картинну галерею, при ній Школу для навчання малярства у всіх різновидах, а також для ремісників — рисування і креслення, пристосовані до техніки“[36]. Управа товариства була в більшій мірі почесно-громадською, ніж фаховою, натомість зініційованою Школою рисування і креслення для дітей 9—14 років керували вишколені митці — випускники Мюнхенської академії мистецтв Ф. Мальман та Міланської — Л. Іоріні[37].

Причину появи 1889 р. Харківського товариства шанувальників красних мистецтв (Харьковское общество любителей изящных искусств) статут обумовлював метою „сприяти поширенню і процвітанню красних мистецтв та розвитку естетичного чуття в суспільстві, переважно на Півдні Росії“[38]. Серед засновників товариства були губернатор, міський голова, представники місцевого вищого дворянства. Особливої динаміки набув процес становлення мистецьких структур у Києві. 1875 р. випускник Петербурзької академії мистецтв М. Мурашко відкрив тут Рисувальну школу, бажаючи, щоб вона „була гідною бути школою цілого краю“[39]. Постале згодом (1887) як розвиток ідеї школи Київське товариство художніх виставок (Киевское товарищество художественных выставок) вважалося „першим професійним об'єднанням київських художників“[40]. Програмно схожі товариства виникали дещо пізніше і в інших українських містах Російської імперії — Херсоні (Херсонское общество любителей изящных искусств), Кам'янці-Подільському (Каменец-Подольское общество изящных искусств), Чернігові (Черниговское товарищество художественных выставок), Катеринославі (Екатеринославское художественно-артистическое общество), Полтаві (Полтавское общество любителей изящных искусств)[41]. І хоча їх функціонування найчастіше зводилось до мистецько-пропаґандистських чи масово-освітніх заходів, такі товариства творили у провінційних містах відповідну атмосферу *процесуальности* художнього буття. Не без впливів „столичних смаків“, які проникали у ці осередки завдяки пересувним виставкам та через безпосередніх носіїв образотворчого академізму, тут зав'язувались реформаторські рухи, які в дечому випереджали імпульси модернізму у великих мистецьких центрах Європи. Характер „салонів“ В. Іздебського (1909—1911)[42], які внесли у виставочну практику українських міст Російської імперії елементи естетичного епатажу, рівно ж, як і аванґардистська спрямованість пошуків харківських груп „Будяк“, „Голуба лілія“ (1909—1911), „Кільце“ (1911—

[36] Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820—1932). Справочник / Составители Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд.— Петербург, 1992.— С. 222.

[37] Там само.

[38] Там само.— С. 322—323.

[39] Говдя П. Микола Іванович Мурашко // Мурашко М. І. Спогади старого вчителя.— К., 1964.— С. 7.

[40] Золотой век...— С. 86.

[41] Там само.— С. 62, 82, 237, 323, 336.

[42] Асеева Н. Украинское искусство и европейские художественные центры. Конец XIX — начало XX века.— К., 1989.— С. 86—89.

1914)[43], київського виставочного проекту „Кільце“ (1914), в якому ставилося завдання „звільнення живописних елементів від шаблонів, які їх сковують“[44], вказували на динаміку творчого поступу саме в тих провінційних осередках, у яких були міцні традиції консерватизму у формах художнього життя. Молоде покоління, яке виростало у таких середовищах, намагалося внести у художній процес новий зміст. Найініціативніші митці (В. Іздебський, Д. та В. Бурлюки, О. Екстер, О. Богомазов) змінювали місце свого перебування з провінції на Петербурґ, Берлін, Мюнхен, Париж і зворотно, долаючи таким чином будь-які географічні і навіть геокультурні бар'єри в утвердженні новаторського мистецтва. Тому топографія активности українського інтелекту наприкінці 1900-х — на початку 1910-х рр. була дуже мінливою.

У межах Російської імперії слід виділити ще два осередки, в яких була помітною діяльність вихідців з України. Насамперед це Петербурґ, де в статусі студентів Академії мистецтв, а згодом педагогів та художників-практиків реалізували себе носії розмаїтих мистецьких ідей Л. Жемчужников, К. Трутовський, Г. Світлицький, В. Беклемішев, П. Мартинович, В. Замирайло, Ф. Балавенський, Г. Лукомський, Г. Нарбут, М. Самокиш, Е. Білуха, С. Пожарський. Не менше яскравих особистостей утвердилося в московських художніх колах: В. та Д. Бурлюки, В. Масютин, О. Кравченко, І. Мозалевський, О. Усачів, Ю. Михайлів, О. Грищенко, О. Шевченко. Серед названих були такі, які визнавались видатними у певних ділянках творчости[45], й такі, мистецтво яких рішуче відкидалося відповідними середовищами через радикалізм або просто незрозумілість[46]. Немає сумнівів у тому, що чимало з цих або менш відомих митців зберігали внутрішній зв'язок з Україною, що відчувалося не так у заданості тематичного репертуару, як у світоглядних настановах авторів. Етнопсихологічний чинник ускладнював природу мислення художників. У когось таке ускладнення могло проявитися через так звані естетичні нашарування (на зламі XIX—XX ст. це прочитувалось стосовно етнокультурної традиції, у виборі „фольклорно-міфологічної орієнтації“)[47]. В інших — у затаєності почуття роздвоєности, душевного дискомфорту. Не маючи прямих творчо-біографічних вказівок на такі ознаки, певних висновків щодо цього можна дійти послуговуючись матеріалом

---

[43] Золотой век...— С. 34, 54, 89—90.

[44] Там само.— С. 89.

[45] На думку Сидорова, Г. Нарбут був „високоталановитим російським книжником“, В. Замирайло — одним з „найбільш вражаючих російських графіків“, В. Масютин — „синтетиком усіх варіацій нової російської гравюри“. Див.: Сидоров А. Русская графика за годы революции. 1917—1922 // Сидоров А. А. О мастерах зарубежного, русского и советского искусства.— Москва, 1985.— С. 170, 180.

[46] З таким відвертим упередженням тогочасна фахова преса ставилася до експериментаторства братів Бурлюків: „Кубістика“ п. п. Бурлюків і їм подібних — фальсифікація, розрахована на невігластво (в оригіналі — „невежество“.— *Р. Я.*) і наївність російської публіки [...] Панове Бурлюки — нікчемні підробники — не більше. Річ тут не в перейнятих будь-як зовнішніх прийомах письма (чи це матіссизм, кубізм чи футуризм — без різниці), а у браку художньої культури і таланту. Претензійне дикунство „молоді“ — явище таке ж протикультурне, як нігілізм 60—70 років“. Див.: Essem. Выставки и художественные дела. „Мир Искусства“ // Аполлон (Санкт-Петербург).— 1913.— № 2.— С. 56.

[47] Маємо на увазі роль *казки* у структурі світоглядности багатьох художників того часу. На цю тему див.: Соколов Б. Кандинский и русская сказка // Живая старина (Москва).—1996.— № 2.— С. 7—11.

творчости*. Глобальні суспільні потрясіння 1910-х рр. загострили світовідчуття митців до такої міри, що окремі з них перемістилися до іншого полюса в російсько-українському контексті, згодом змінивши і місце свого перебування (Г. Нарбут, Г. Лукомський, І. Мозалевський, В. Масютин, О. Грищенко, М. Самокиш)**. Тривала монополія Петербурґа та почасти Москви на мистецьку освіту в Російській імперії спричинила певну підпорядкованість культурних зусиль українців. Але, як можна зрозуміти з наведених факторів, ця обставина не призвела до зросійщення програмної орієнтованости митців. Навпаки, 1900—1914 рр. увиразнили проукраїнські тенденції у шуканнях власного творчого обличчя цілого ряду художників Наддніпрянської, Слобідської та Південної України.

Національно-ідентифікаційний характер мали й зусилля українських художників Галичини, які формувалися в іншій політично-історичній та духовній дійсності. Церковно-мистецька ділянка, яку ретельно підтримувало греко-католицьке духовенство, стимулювала екскурси митців у глибини етнокультурної традиції. З другого боку, лібералізація політичного життя розширила мережу українських друкованих видань, на базі яких поступово утверджувалася інтелектуальна модель майбутности всього українства. В контексті цього засновані на зламі XIX—XX ст. Наукове товариство ім. Шевченка, Товариство для розвою руської штуки, Товариство прихильників української літератури, науки і штуки у Львові стали безовими інституціями, навколо яких виникали локальні вогнища мистецької активности. Специфіка мистецького руху в Галицькій Україні полягала у його тривалій зрощеності з літературним та науковим напрямами діяльности. У цій взаємопов'язаності сформувався тип національно заанґажованого митця — культурного діяча, який, крім суто фахових функцій, брав на себе й вирішення різних організаційних справ. Це мало неабияке значення для самого функціонування української творчої думки на всьому просторі австро-угорської займанщини. Визначальним моментом ідеї Товариства прихильників української літератури, науки і штуки у Львові було те, що його фундаторам, зокрема М. Грушевському, І. Франкові, І. Трушу, В. Гнатюку, С. Томашівському, „йшлося передовсім про розвиток українського малярства й ужиткового мистецтва через популяризацію творчости митців. Його діяльність ґрунтувалась на загальнокультурологічних принципах, які випливали з контексту громадсько-політичних процесів в Україні“[48].

Деяка застиглість й однобокість мистецького життя Галичини спонукала І. Труша до пошуків сучасних форм репрезентації українського мистецтва. „Вистава української штуки і українського артистичного промислу“ 1905 р. дала відчутний імпульс плеканню художницького фаху, до того

* Найкращою ілюстрацією цього може бути психологічна основа повороту в творчості Г. Нарбута 1917 р. Якщо б цей художник, першокласний інтерпретатор російського фольклору, не живився б українськими історико-культурними джерелами, він не зміг би досягти згодом такої високої синтези форми, як це виявилось у його працях київського періоду.

** Зрозуміло, що мотивація зміни місця проживання у кожного була індивідуальною, але не без дії етнокультурного чинника.

[48] Купчинський О. Статут і протоколи засідань Товариства прихильників української літератури, науки і штуки у Львові // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Праці Секції мистецтвознавства.— Львів, 1994.— Т. 227.— С. 394.

часу не дуже культивованого серед українства[49]. Не приховуючи бажання за стандартами організації наблизитися до аналогічних художніх виставок у Західній Європі, І. Труш наголошував на наданні таким чином можливости „українським артистам виступати публично як окрема група“[50]. Ще однією, не менш важливою її особливістю було те, що відповідно до загальноукраїнського статусу Товариства виставка прокладала шлях до зближення галицьких та наддніпрянських художників. У реалізації цієї ідеї, але у ще ширшому, культурному сенсі, І. Труш відіграв провідну роль. Завдяки розгорнутій програмі ініційованого ним журналу „Артистичний Вісник“, його особистим контактам з київськими діячами культури, галицькі митці відчули *єдиний контекст* національного мистецтва, що стало підставовим моментом у концептуальному оформленні новітніх мистецьких течій.

Характерно, що, попри ці зусилля інтеліґенції надати мистецькому процесу в Галицькій Україні більшої динаміки, естетичні шукання митців були досить кволі, особливо в порівнянні з відповідними процесами на Великій Україні. Це дало підстави М. Голубцю вважати мистецтво Наддніпрянщини за „буйніше своєю шириною від мистецтва Галичини“[51]. Різниця у масштабах творчої праці була вислідом відмінних суспільно-політичних обставин, у яких ґенерувалася ідеологія модерної української нації. Попри жорсткішу цензурованість дій східноукраїнських інтелектуалів, яких звинувачували у сепаратистських домаганнях, структура етнокультурного життя в Російській імперії була значно розлогішою, ніж у більш провінціалізованій Галичині. Натомість *за короткий час український мистецький рух, урівноважив цю різномасштабність.* Уже напередодні творення української держави ідея національного мистецтва синхронізувалася з політичним гаслом соборности на всьому геокультурному просторі України. Виходячи з цього, історично-культурне значення окресленого періоду полягало у таких моментах:

1. Через політично-світоглядну сферу, в якій проявлялась воля епохи до нового світопорядку, змінилася *контекстуальність* української культури по всьому периметру українських етнічних земель.

2. Націотворча самоідентифікація українців мала місце як в історичних центрах України, так і у великих культурних центрах Росії.

3. Генетична пам'ять стала головним чинником формування заданости розвитку новітнього українського мистецтва. Це виявилось як на чуттєво-інтуїтивному, так і на аналітичному рівні.

---

[49] З історії української культури відомо, що немало літераторів і митців були роздвоєні щодо „права на вільну (не заанґажовану) творчість“. Так, повертаючись у спогадах до цього періоду, колишній член літературної групи „Молода Муза“ В. Пачовський вважав „твори в дусі мистецтва для мистецтва за іграшку ситих, на яку шкода паперу і друку, бо та забава задорого коштує, а висліди їх появи в літературі є мінімальні. Нація, що не має держави, не може в літературі поставити, ані розв'язати ніякої проблеми, що має всесвітну вартість — бо для неї найвищий ідеал: дах над головою! Нація бездержавна все упосліджена рівнем життя і мізком, аби могла видержати конкуренцію ідеями свого мистецтва з державними націями; через це головні проблеми всесвітнього значіння ніколи не рішають бездержавні народи“. Див.: Пачовський В. Проблеми української літератури й мистецтва // Дзвони (Львів).— 1935.— № 4 (квіт.).— С. 184—185.

[50] Цит. за публ.: Купчинський О. Статут і протоколи...— С. 396.

[51] Голубець М. Сучасне малярство Наддніпрянської України // Ілюстрований Календар Товариства „Просвіта“ з літературним збірником на переступний рік 1920.— Львів, 1919.— С. 144.

4. Напередодні глобальних історичних катаклізмів 1914—1920 рр. українське образотворче мистецтво набувало естетичний досвід, маючи перед собою широку орієнтаційну горизонталь. Таким чином українська художня традиція почала активно зіставлятися з європейським модернізмом. Відцентрові та доцентрові сили на цій осі стали сенсом складних мистецьких шукань другої половини 1910-х — першої половини 1920-х рр.

Між містечком і мегаполісом: мистецькі ідеї та інспірації 1900—1914 років

Старе і нове у мистецтві початку XX ст. сучасники нерідко розглядали на осі „сільська—міська культура“, не завжди вкладаючи в цю опозицію конкретний зміст. В історії української культури така проблема набувала особливого сенсу у зв'язку з присвоєною їй культурологами та філософами „селянською домінантою“. Як „перевдягнені у міські піджаки й зіпсовані під впливом цивілізації селянські сини з усіма прикметами й хибами їхньої структури“, українські інтеліґенти здавалися І. Мірчукові[52] надмірно прив'язаними до землі й почасти неспроможними подолати стійкий історичний стереотип „хліборобського народу“. Подібні міркування інколи вкладалися у розмаїті українофобські концепції[53]. Втім, уся Україна в її етнічних територіях на зламі XIX—XX ст. мала превалюючий аграрний сектор, що безпосередньо позначилося і на культурі міста. Перепис 1897 р. виявив, що українців, зайнятих у державно-адміністративних справах, судах, поліції, у професіях гуманітарного (інтелектуального) профілю, тобто охоплених „урбаністичною психологією“, було лише 30,8 відсотка[54], але не це визначало перспективу національної духовної культури. Існування міцного й структурно розлогого пласта народної творчости, цілісність звичаєвих, поведінкових, морально-ціннісних засад українського селянства стало сприятливим ґрунтом для зародження ідей модернізму у сфері професійного образотворчого мистецтва.

Вже у XIX ст. сільське і міське „почування“ інспірували творчі конфлікти в „еґо“ ряду чільних діячів української культури. Складним пережиттям стала для П. Куліша поїздка 1858 р. в Західну Європу, коли зазнала поразки його нав'язлива ідея „втечі“ з хутора в місто. „Там, на Україні, — писав В. Петров, — Куліш себе відчував європейцем, людиною міста [...] Але тут, серед європейців, в галасі й грюкоті великих міст він відчув себе хуторянином, людиною сільської закоханости. Він був європейцем між хуторянами і хуторянином між європейцями“[55]. Не позбавлена драми й творча біографія М. Башкирцевої, внутрішньо розщепленої між атмосферою європейських столиць і незбагненністю українського села. Натомість дистанціювання між сільським і міським для українського

---

[52] Мірчук І. Історія української культури.— С. 258.

[53] В одній з таких „концепцій“ російський князь О. Волконський у 1920 р. наполягав на простонародному характері української мови (для нього „наречия“) та літератури („вона обмежується побутовими драмами і поезією на теми місцевого простонародного життя“), зверхньо судячи: „Кожне наріччя може розвинутись до самостійної мови, але для цього вимагається геній, подібний Данте...“ Див.: Волконский А. О трех ветвях русского древа и... сепаратизме // Русский рубеж.— 1991.— № 7.— С. 14.

[54] Кравченко Б. Соціальні зміни...— С. 69.

[55] Петров В. Хуторянство і Європа. Листи Куліша з-за кордону р. 1858-го // Хроніка-2000.— К., 1992.— № 2.— С. 76.

культурного ареалу було підрядним глобальнішого поняття, а саме етнопсихологічного чинника. *Межовість* геополітичного положення України з її „сполучуючою роллю ланки між Заходом і Сходом, отже, між двома світами й світосприйманням“[56], визначила власний тип творчого реаґування. „Там, де небезпека смерти, страждання і біль, втрати і нужденність є постійними гостями, там майже мимохіть назріває філософська настанова“, — вважав В. Янів[57]. Мистецький і творчо-психологічний досвід Г. Сковороди, Т. Шевченка, М. Гоголя, які у сконцентрованому вигляді виявили глибину занурення митця в океан свого етнокультурного єства, з кінця XIX ст. відчутно активізувався й спричинив цілу лавину *нових* особистісних збурень і роздвоєнь.

У цьому сенсі слід звернути увагу на таке. Спроби українських художників задемонструвати, як і літератори, свою націотворчу автономію на спеціальних виставках, здебільшого не дали відчутного результату. Попри успіхи митців, які досягли певного рівня у розв'язанні актуальних естетичних задач, такі експозиції були надто нерівними за мистецьким матеріалом. Добір учасників відбувався за критеріями заанґажованости „українською темою“ або ж, якщо йдеться про формальний чинник, за певним „народностилістичним“ знаменником. Показовою видається критика таких експозицій: „На жаль, виставка українських художників мало чим відрізняється (лише зображеними сюжетами) від будь-якої подібної провінційної виставки, що складається з експонентів, які живуть у глушині, які втратили зв'язок з новими досягненнями в мистецтві, які не передплачують і не читають художніх журналів і пережовують ідеали малярства часів вісімдесятих-дев'яностих рок[ів] XIX ст. [...] Нічого тут національного в мистецтві немає...“[58] Одразу ж слід застерегти, що подібні оцінки зусиль українців „заманіфестувати“ свій „культурний сепаратизм“[59] давали імперськи заанґажовані критики, яким була незрозумілою суть естетичних прагнень митців, зорієнтованих на національну духовну основу. В деяких індивідуальних виявах такі спроби були кволими, внутрішньо непереконливими, а то й банальними, що, проте, не позбавляло цей рух культурологічної актуальности і масштабности. Але одна обставина таки послаблювала практичний ефект таких намірів: це брак програмного зв'язку між фаховою (академічною) освітою (до 1917 р. вищого національного мистецького закладу просто не було) і пошуками „національного виразу“ через пластичні ключі.

Таким чином, уже сама історично-культурна реальність в Україні 1910—1914 рр. (на всіх її етнічних територіях) передбачала широку орієнтаційну горизонталь в естетичному вираженні епохи. Провідні ідеї продукували міста. Вони зіставляли поліетнічний досвід середовищ, що формувалися через природний добір вихідців із сіл чи малих містечок і у

---

[56] Янів В. Українське мистецтво на культурно-історичному тлі України у зв'язку з її геополітичним розташуванням (відкриття збірної мандрівної виставки у Ювілей 60-ліття УВУ).— Мюнхен, 1987.— С. 7.

[57] Там само.— С. 9.

[58] Б. Э. Выставка картин украинских художников // Искусство в Южной России. Живопись и графика, художественная печать.— К., 1913.— № 7—8.— С. 378.

[59] Такий термін ужив М. Голубець для позначення тяжіння українських митців до увиразнення естетичної платформи в роки політичної залежности. Див.: Голубець М. Сучасне малярство...— С. 149.

яких навіть після фахового вишколу нуртувала стихія української провінції. Модернізм динамізував діалог між професійною і народною культурою, що мало наслідком інваріантність філософсько-культурних настанов авторів. „Селянсько-традиційний“ струмінь культури з її ліричною інтонаційністю урівноважував дедалі сильніші деструктивістські тенденції, поміж цими полюсами була ціла ґрадація „поміркованих“ течій — імпресіонізму, „сезанізму“, релігійного символізму з найрозмаїтішими світоглядними первнями. У цьому коловороті ідей важко було простежити якусь маґістральну лінію розвитку вітчизняного мистецтва, зокрема, з акцентованою етнокультурною специфікою. Українська земля, українська духовність стимулювала творчість художників — як українців, так і євреїв, росіян, поляків. Д. Боулт звернув увагу на те, що багато з-поміж київських митців 1910-х рр. „були євреями, уродженцями українських закутків; вони з самого початку прагнули вирватись зі свого середовища і знайти більш космополітичну культурну атмосферу“[60]. Дехто з них мав високі фахові дані, а неординарність пластичного мислення привела їх до формалістичних новацій, захоплено сприйнятих навіть у найбільших мистецьких столицях світу[61]. Пов'язаність деяких російських художників (М. Врубель, В. Васнецов та ін.) з київським середовищем додала ще ширшої вимірности мистецькому процесу в Україні, й це не могло позбавити його головного — власне українського — етнокультурного стрижня в розбудові структури новітнього образотворчого мистецтва.

Інспіровані поетикою і містикою української землі, радикальні формотворчі ідеї художників — вихідців з України (О. Архипенко, К. Малевич, О. Богомазов, О. Екстер, А. Петрицький та ін.) у 1890—1914 рр. без перепон долали великі географічні простори й на рівних були зіставлювані з іншими реформаторськими явищами іноетнічних культур. Услід за практичним втіленням сміливих ідей європейську інтелектуальну думку збагачували глибокі авторські теоретичні розмірковування[62]. Здебільшого вони ґрунтувалися на власному творчому досвіді й були дуже цінним свідченням *багатого світоглядного поля* в Україні початку XX ст. Програми митців-радикалів звичайно були відсторонені від конкретного етнокультурного тла й не несли цільових ідеологічних гасел щодо майбутности національного мистецтва. Від них відрізнялася духовною заанґажованістю спершу теза, а згодом ціла концепція „українського стилю“. Саме формулювання та змістове наповнення цього поняття відбувалося *стихійно* чи не в усіх культурних центрах Наддніпрянської, Південної та Галицької України, ніби засвідчуючи глибоке генетичне коріння цього явища. Зродившись у сфері архітектури як спроба відродження „міфу“ про висо-

[60] Боулт Д. Э. Русское театрально-декорационное искусство...— С. 49.

[61] Л. Лебедева вважає, що „єврейська художня традиція складалась у рамках авангарду. Невипадковість цього процесу підтверджується автором з допомогою зіставлення деяких властивостей іудейського світовідчуття і особливостей аванґардистської естетики“. Див.: Г. П. Конференция по проблемам авангарда, посвященная 80-летию со дня рождения Г. Д. Костаки. Государственная Третьяковская галерея, 26—28 июня 1993 года // Вопросы искусствознания.— 1993.— № 2—3.— С. 289—290.

[62] До найбільш вартісних слід віднести тексти О. Богомазова „Живопис і елементи“ (1914), К. Малевича „Від кубізму до супрематизму“ (1916), ранні теоретичні начерки О. Архипенка, скандальні маніфести Д. Бурлюка як генератора ідей вітчизняного футуризму тощо.

кі стильові стандарти давнього українського будівництва, ця ідея досить швидко опанувала широкий простір ужиткового та образотворчого мистецтва. Всупереч імперському скепсису щодо естетичної вмотивованости і плідности такого шляху, українські практики мистецтва виявляли невичерпні можливості звернення до етнокультурних джерел. При цьому термін „український стиль" містив у собі не стільки естетичний, скільки ідейний сенс[63]. Він був відповідний історично-культурній специфіці часу й акцентував на синтетичних вартостях національного мистецького досвіду. Це робило його складовою загальної тенденції національного самоусвідомлення українського народу, що згодом оформилося у політичні домагання суверенности і соборности.

„Український стиль" як ідея формально-концептуальної самоідентифікації українського мистецтва при його входженні в новітню історичну епоху все ж не охоплював усієї енергетичної повноти духового збудження митців, орієнтованих на міцний етнокультурний ґрунт. Тому в даному контексті цей термін слід застосовувати насамперед для означення певного об'єднавчого гасла, під яким поновлювала свою *естетичну самодостатність* українська художня культура. Щодо пошуків мистецько-виражальних засобів (в тому числі й *мистецького стилю*), то художники даного кола йшли іншим шляхом — складніших інтелектуальних екскурсів. Тому так різнилися результати зусиль В. Кричевського і Г. Нарбута, М. Бойчука і О. Кульчицької, Г. Колцуняка і І. Мозалевського. „Український стиль" став свого роду предтечею цілої *системи стильових пріоритетів* українського образотворчого модернізму, в якій були локальні варіанти сецесії і символізму, кубізму і футуризму, ар-деко і сюрреалізму, а також „власні пропозиції" мистецькому світу — необароко, неовізантизм, неопримітивізм.

Уточнюючи естетичні параметри „українського стилю" як локалізованого в часі феномена (його нижньою межею слід вважати останнє десятиліття XIX ст., верхньою — 1917 р.*), важливо назвати одну з головних прикмет цього явища. Реальні мистецькі течії виникали здебільшого як антитеза системам вартостей, що існували досі, і вже цим вносили у навколишність відчутні елементи деструкції. Дух руйнації *традиційного* був співмірний з революційною стихією, яка на початку XX ст. змінювала обличчя старої Європи. „Немає вже краси поза боротьбою. Твір, який не має агресивного характеру, не може бути шедевром" — так маніфестували футуристи[64], поборюючи класичні мистецькі канони. Натомість ідея

---

[63] Мотивуючи норму застосування цього терміна в тогочасній культурній практиці, М. Філянський звертав увагу на відповідні історичні збудники: „Так склалася доля, що могло і, здавалось, безповоротно перервано було природний хід української культури і народної самосвідомості. Понад два століття Україна перебувала в ярмі умов, які своїм тягарем пригнічували кожний новий підйом, кожний молодий паросток; і час, здавалось, уже встиг зітерти з лиця землі будь-який прояв творчого духу. Та геній народу не згас. І ми, сини сучасної України, є радісними свідками перших кроків відродження духовного життя українського народу, а водночас і його архітектурних форм". Див.: Філянський М. Майбутнє української архітектури // Хроніка-2000.— К., 1994.— № 1—2.— С. 155—156 (републікація з ж-лу „Украинская Жизнь".— 1913.— № 2).

* Називаючи цю дату, маємо на увазі означення початку диференційованого ставлення українських митців до поняття „українського стилю" у зв'язку зі становленням національної академічної мистецької школи.

[64] Baumgarth Ch. Futuryzm.— Warszawa, 1978.— S. 35.

„українського стилю“ здавалася вершиною історизму. Неоромантичний пафос повернення до джерел ще зберігав у собі атрибути позитивізму XIX ст., і хоча логіка пластичного пошуку відповідала уже новій культурній епосі, сама програма творчости розгорталася в руслі перевірених часом категорій гармонії, духовности. Така внутрішня спорідненість з етнокультурною традицією визначила цікаву перспективу українського інтелекту в подальшому часовому розгортанні.

Формування українських мистецьких структур у Європі (друга половина 1910-х — початок 1920-х років)

У панорамі явищ українського мистецтва на час Першої світової війни та активізації державницьких зусиль українців, що згодом переросло у якісно нову фазу політичної історії Європи, визначальними були такі моменти:

1. Брак цілісного ядра у структурі українського мистецтва, яке далі перебувало у різних (українсько-російському, українсько-польському) контекстах без виразної етнокультурної ідеології саморозвитку;

2. Якісний розрив між консервативними і модерними потоками мистецького процесу, невиразність естетичного поля пошуків (співіснування петербурзького академізму, передвижництва, паризького салонного мистецтва, ще не усвідомленого імпресіонізму та інваріантів раннього модернізму);

3. Складність психолого-мотиваційного чинника творчости, що включало як особистісні характерологічні вартості, так і ступінь національної, соціальної, духовної заанґажованости митців та глибину їх зв'язку з Україною як Батьківщиною;

4. Неупорядкованість зовнішніх зв'язків українського мистецтва, стихійність інтеґраційних процесів і, як наслідок, своєрідний імідж українського мистецького досвіду в загальноєвропейському культурному просторі;

5. Слабкість адміністративної опіки над мистецькою освітою та формами художнього життя, що фактично привело мистецький процес до стихійної самореґуляції.

Сприйняття й оцінка того, що відбувалося в ділянці образотворчости у другій половині 1910-х — на початку 1920-х рр., мають бути підпорядковані всім цим обставинам. А вирізняючи вершинні осяги українського духу, не слід уникати не менш цінних для історії культури свідчень про нереалізовані мистецькі ідеї.

* * *

Диференціація за творчо-концептуальними особливостями аж ніяк не відтворювала спектра політичних настроїв українських митців напередодні глобальних історичних потрясінь. Лише увиразнення українських політичних цілей поляризувало їхні погляди, а відтак і життєві позиції. Самостійницька, державницька ідея була незрозумілою або неприйнятною для тієї частини художників, які ще з кінця 1900-х рр. у Києві, Харкові та Одесі епатували публіку своїми ексцентричними формалістичними новаціями, підкреслюючи особистісну суверенність та аполітичність. Для більшости з них важили насамперед соціальні збудники

революційної ситуації у Російській імперії, а міждержавна напруга у роки Першої світової війни лише ставила перепони для досягнення індивідуальних творчих намірів. Разом з тим повністю ототожнювати аванґардистський мистецький рух з лівими поглядами або з нігілізмом щодо української культурної традиції не можна. Прозахідна орієнтація цілого ряду авторів, естетичні корені творчости яких лежали саме в духовних вартостях „української провінції" (О. Екстер, О. Богомазов, В. Меллер, П. Челищев, Д. Штернберг та ін.), втримувала їх емоції в певному універсумі. Питання відстороненої творчости, прагнення до успіху в мистецьких столицях превалювали у них над почуттям патріотизму. Як наслідок — вони й надалі не мислили себе поза тим же *російським* культурним контекстом[65], захищеним як імперською політичною волею (внутрішній чинник), так і визнаною Європою академічною освітньою базою (зовнішній чинник). Д. Боулт звернув увагу на відчутну культурну активність у Києві 1917—1919 рр., причому багато з таких „вогнищ" (як малярська школа О. Екстер[66], кабаре з екзотичними назвами „Бі-ба-бо", „Хлам", театр мистецтв тощо) вели зовсім відрубний від політичних протистоянь в Україні спосіб „життя у мистецтві". „Тільки така атмосфера, — писав він, — й могла допомогти молодим художникам забути злидні містечок з „вулицями, що рідко підмітаються" і пуститись в експериментування..."[67] Зовні герметична і без виразного естетичного закорінення, творчість таких митців уособлювала один із вимірів духовних домагань часу. Цей досвід якби й був розрахований на швидку інтеґрацію в європейський культурний простір. Близькі переміни на політичній карті Європи віщували також наближення *нового комунікативного порядку* у сфері пластичної культури. Для України це означало першу серйозну демонстрацію власного етнокультурного досвіду *на рівних* з досвідом інших модерних культур. І навіть якщо межі такого, саме українського, досвіду були дещо розмиті, Європа таки відчула інтелектуальну потугу представників нації із справді великою і самобутньою культурною спадщиною.

Думка І. Мірчука про те, що „традиціоналізм є важливою передумовою наших успіхів у майбутньому"[68], стала до певної міри констатацією факту наявности ідеологічного підґрунтя у „культурному сепаратизмі" українців. Повернення мистецькому процесу в Україні локального історично-культурного контексту вимагало відверто заанґажованого погляду на *традиційне* як уособлення *національного*. При цьому навіть втрачався неґативний відтінок консерватизму. Творче засвоєння уроків мистецтва минулих епох ставало внутрішньою потребою для тих, хто сповідував ідею відновлення української держави. „...Якби інстинктом почуваємо, — писав 1913 р. І. Крип'якевич, — що повне вдоволене може нам дати тільки

---

[65] Тут відрізняємо російський від українсько-російського контексту в сенсі тогочасного офіційного статусу культурного процесу. Фактично ж, з історично-культурного погляду художники — вихідці з України — у Петербурзі та Москві були носіями естетичних вартостей на стику української та російської культурної традиції.

[66] Д. Боулт вважав, що „більшість [...] учнів становили місцеві євреї, шануючі своїх менторів не лише за їх особисту чарівність, але й за те, що їх естетичні системи долали етнічні і фольклорні межі". Див.: Боулт Д. Э. Русское театрально-декорационное искусство...— С. 49.

[67] Там само.

[68] Мірчук І. Історія української культури.— С. 293.

наша власна, українська культура. Витворенє рідної, кріпкої, богатої культури є для нас не тільки точкою чести, але щирою внутрішною потребою. В тім лежить найпевнійша запорука, що культура наша має перед собою будучність“[69].

Порівнюючи амбіції молодих українських митців початку XX ст. і амбіції їхніх ровесників кінця XIX ст., Д. Антонович зауважив, що „нова молодь цікавилася мистецтвом, а не громадськими течіями“[70]. Але що стосувалося мотивацій утворення деяких сильних українських модерністських гуртків, то тут можна бачити поєднання і одного і другого. З таких слід назвати „Гурток Дев'яти“ (1915—1917) та „Музаґет“ (з 1914 р. — ліва літературно-мистецька група). Перший з них був задуманий для „створення особливого колективу, мистецької родини, щоб об'єднати працівників різних галузей мистецтва на *ідеологічній плятформі* (курсив наш.— ***Р. Я.***)“[71]. Ядром цього об'єднання були Г. Нарбут, Ю. Михайлів, П. Тичина, П. Козицький, М. Семенко, О. Чайківський, Л. Курбас. Від ідеї спротиву „обивательському животінню“, марґіналізованому статусу української культури завдання цього гуртка еволюціонували до вироблення нових естетичних засад творчости на основі міжвидового *синтезу*. Деякі з цих гуртківців були причетні й до першого українського футуристичного гуртка, що згодом оформився під назвою „Музаґет“. „Почалися зустрічі, сходини, балачки, спогади з минулого та пляни й мрії на майбутнє, — згадував про перші роки діяльности цього об'єднання П. Ковжун.— ...Під час зборів і дискусій вирізнялися два головні напрямки: „символісти і футуристи“[72]. М. Семенко, А. Петрицький, Р. Лісовський, Г. Михайличенко, П. Ковжун, Я. Савченко, а потім і П. Тичина, Ю. Меженко, Л. Курбас, О. Слісаренко, яким на той час було від 17 до 25 років, ставали на шлях реформування образу національної культури. Літературні об'єднання „Молода муза“ (1906—1909), „Українська хата“ (1909—1914) свою місію виконали, тепер на практиці утверджувалися завдання вищого естетичного порядку, співмірні динаміці досвіду модерних європейських культур.

Практика українських модерністів набувала своєї специфіки насамперед через *ставлення до традиції*. Гострі, подекуди епатажні форми вносили нові акценти в тодішні суспільні смаки. Резонансним був творчо-маніфестаційний випад М. Семенка, який у передмові до своєї збірки поезій „Дерзання“ (К., 1914) виклично заявив: „Я палю свій „Кобзар“. Далеко не кожен сучасник, свідомий історично-культурного значення Шевченкового слова, міг зрозуміти *естетичний* сенс такої футуристичної настанови. Насправді ж, за логікою аванґарду як „могильника“ позитивізму XIX ст., „Семенко обурюється тим, що спадщина Шевченка деформується примітивним чоловіком, культом і т. зв. „щирим“ українським мистецтвом [...] Семенко заперечує не Шевченка, а те, що з нього зроблено! [...] він не може допустити до того, щоб культ пошани заступав мистецтво. Семенко засуджує саме це спотворення. Він бажає смерти тому задушному „щирому“ українському

---

[69] І. К. [Крип'якевич]. Про українську культуру // Ілюстрована Україна (Львів).— 1913.— № 1.— С. 2.

[70] Антонович Д. Українське малярство // Українська культура...— С. 342.

[71] Світлицький В. Юхим Михайлів // Юхим Михайлів. Його життя і творчість. 1885—1935.— Нью-Йорк та ін., 1988.— С. 58.

[72] Цит. за вид.: Гординський С. Павло Ковжун. 1896—1939.— Краків; Львів, 1943.— С. 21—22.

мистецтву, яке тільки влаштовує ювілеї"[73]. Водночас позірна крайність такого кроку М. Семенка була далекою від деструктивістського позерства, якого не бракувало як у Москві, Петербурзі, так і у самому Києві. Вихід на нові моделі пластично-образних структур відбувався, фіґурально кажучи, в атмосфері повноти повернення романтичного моря української душі. Від того — особливий механізм взаємодії новаційного і традиційного чинників. Стриману опозиційність українського модернізму щодо поширеного в тогочасній культурі етнографічного побутовізму можна було пояснити конструктивним началом української мистецької традиції взагалі. У зв'язку з тим цікаво зауважити відносну легкість, з якою українці зреалізували 1917 р. давню ідею вищої національної художньої школи (академії). Творчі пошуки її професорсько-викладацького складу віддзеркалювали все розмаїття актуальних напрямів тодішньої мистецької практики, що підтверджує *феноменальність української волі* до культурного поступу.

Свідченням цього були й вогнища творчої активности українців у різних місцях розсіяння. Вони дають уявлення про дуже широкий спектр розуміння суспільної місії митця. Навіть якщо лише одиниці з-поміж тих художників досягли творчих висот, плеканий ними у новонабутих середовищах духовий досвід ставав цінною часткою загальноукраїнського культурного процесу. Без урахування цього внеску історія національного мистецтва була б просто сфальшованою.

Фактори, які спричинили масову міґрацію українців від початку Першої світової війни, були закорінені у самій специфіці української історії. Розпад Російської та Австро-Угорської імперій виявив не лише геополітичну, а й психологічну розшматованість українського етнічного елементу. Підневільний статус українців Наддніпрянщини та Галичини мав наслідком братовбивство селянських рекрутів, одягнених чи то в російську, чи то в австрійську уніформи. Однак саме ця трагічна реальність кристалізувала національну самосвідомість малограмотних верств населення по обидва боки займанщини. У військових формуваннях це викликало велику українізаційну хвилю[74]. До неї були причетні також митці, як, наприклад, випускник Київської малювальної школи П. Ковжун, українізатор багатьох підрозділів російської царської армії[75]. Така тенденція відчутно змінила етнічну свідомість українців по обидва боки фронту в завершальній фазі війни, напередодні української революції.

Навряд чи можна вважати політичні катаклізми детонатором мистецької активности. Для української ж історично-культурної ситуації *інстинкт творчого самовияву став частиною структури політичної заанґажованости і політичної свідомости.* „Наш народ, який пробудився до нового

[73] Ільницький О. Шевченко і футуристи // Світи Тараса Шевченка. Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета.— Нью-Йорк та ін., 1991.— С. 152.— (Записки Наукового товариства імені Шевченка; Т. 214).

[74] Не здатний збагнути історично-генетичної природи цього процесу, О. Волконський в самообмані писав: „Коли-небудь будуть надруковані дані опитувань наших солдатів, що пройшли через австро-німецький полон; тоді російське суспільство дізнається, як в спеціальних школах пропаґанди наші вороги прищеплювали десяткам тисяч (!) наших темних „малих сих" думку, ніби вони не росіяни, а окремий український народ..." Цит. за публ.: Волконский А. О трех ветвях...— С. 6.

[75] Гординський С. Павло Ковжун...— С. 10—12.

життя і який могутнім рухом зазначив своє право на свою самостійність, — писалось у редакційній статті віденського українського журналу „На Переломі" (1920), — мусить бути, скорше чи пізніше, запрошений до міжнародного співробітництва в справі відбудовання розваленого світу. І покликаний він буде до цього співробітництва не як безправний *наймит-раб*, але як рівноправний співробітник, бо він криє в своїм лоні невичерпне джерело культурних можливостей"[76]. Чинник культури тісно пов'язувався з політичною доктриною нової України. Утворений 1914 р. Союз визволення України складовою своєї продержавницької програми вважав толерування культурно-освітньої праці серед скитальців у Європі. *Історична місійність* стала, таким чином, тривкою особливістю складного шляху українського мистецтва у його прагненнях зберегти свою духову сутність.

Викликана „пропаґандивною" метою, опіка політичних організацій над культурою та освітою невдовзі дала відчутний результат: з'явилися *організовані* форми творчого життя у військово-побутових екстремальних обставинах. Це явище мало доволі широку географію: Україна (Поділля, Галичина), Польща, Словаччина, Чехія, Австрія, Німеччина, Італія, Франція. Навіть у далекому Єгипті українські військовики організовують в гурток — закладають хор, театральну комісію та розпочинається випуск журналу[77]. Захоплена національно-визвольними подіями молодь, яка на той час перебувала, за висловом Є. Маланюка, в „періоді „мутації" з молодика на мужа"[78], ще не „приросла" до майбутніх професій. Фах набувався майже імпровізовано. На противагу зневірі скріплювалась ідеологія активізму, енерґія перерозподілялася з площини політичної, військової в культурну. Найпомітнішими осередками мистецької активности були: Пресова Кватира УСС (мобільна польова творча група), малярські гуртки у Домбю і Кассіно, творчі майстерні та школи в Раштаті, Вецлярі, Зальцведелі, міжтаборові літературно-мистецькі об'єднання у Йозефові, Тарнові, Каліші.

Пресова Кватира постала з ідеї документування бойових походів і буднів Українських січових стрільців — окремого леґіону діючої австрійської армії. В її різнобічній діяльності (вона зводилася до фотофіксації подій, опіки над могилами, концертних виступів, видавничої справи тощо) осібно сприймалася практика художників О. Куриласа, І. Іванця, Л. Геца, І. Старчука, Ю. Назарака. Різний рівень фахової підготовки не завадив їм спільно реалізувати себе в портретному, шаржовому, баталістичному та побутовому жанрах. Інколи діяльність митців поширювалась й на ужиткову сферу, як це випало І. Іванцю[79], який виступив дизайнером нової стрілецької уніформи та спроектував прапор УСС. Діячі Пресової Кватири залишили значну і цінну творчу спадщину, провідною темою якої стали високі гуманістичні вартості українства. Повністю віддав себе ідеї стрілецтва скульптор М. Гаврилко.

---

[76] Від редакції // На Переломі (Відень).— 1920.— № 1.— С. 2.

[77] Українці в Єгипті // Визволення (Львів).— 1921.— № 3—4.— С. 100.

[78] Маланюк Е. Леонід Мосендз (в п'яту річницю смерти) // Маланюк Е. Книга спостережень. Проза.— С. 244.

[79] Ширше про цього художника, рівно ж як і про діяльність Пресової Кватири УСС, див.: Яців Р. Іван Іванець: великий інстинкт життя // Воля і Батьківщина (Львів).— 1995.— № 1 (17).— С. 123—131.

По-іншому розгортався творчий шлях українців, які входили до формувань російської армії та у статусі полонених потрапили до німецьких таборів *Вецляра, Раштата, Зальцведеля*. Союз визволення України, що налагодив тут дієву культурно-освітню роботу, першочергову увагу звертав на психічний чинник. О. Терлецький писав, що „...полонені мали страх перед Росією і боялись, що вона може притягнути до відвічальности (відповідальности. — *Р. Я.*) всіх тих, що взяли хоч би пасивну участь в українській пропаґанді“[80]. Тому в табори запрошувано на виклади таких авторитетних учених та літераторів, як Б. Лепкий, В. Сімович, З. Кузеля, В. Пачовський, П. Карманський, Р. Смаль-Стоцький, Р. Перфецький. Для ефективної роботи на територіях таборів було збудовано „викладові салі“ на 4—5 тисяч осіб, церкви, а в самих бараках виділено „приміщення на школи, друкарні, книгарні, переплетні, бібліотеки, малярні, різьбарні, гончарні, крамниці, всякого рода канцелярії, редакційні кімнати, читальні, клюби, фотографічні робітні...“[81] У системі культурницьких заходів відчутною була діяльність митців. Так, з ініціативи сотника Ф. Ємця в січні 1917 р. у Вецлярі було засноване „Товариство українського мистецтва“, яке мало шість відділів (гончарний, різьбярський, вишивальницький, малярський, фотографічний та „інструментальний“) і об'єднувало 60 членів[82]. Справляла враження на малограмотних полонених Зальцведеля творча майстерня Т. Березняка — художника, який спеціалізувався в малярському портреті, побутовому, історичному жанрах[83] та графіці. Загальновизнаним авторитетом у таборі в Раштаті був скульптор М. Паращук. Уже 1915 р. він тут зініціював Українську кооперативну кустарну спілку, яка мала велику „робітню“ і 45—65 діяльних членів[84]. На стадії остаточної організації вона складалася з „різьбарні, малярні, рисовальні, [відділів] модельовання й гончарства“[85]. Сам М. Паращук вів активну педагогічну роботу. Темою його спецкурсу була „Практична наука різьбарства й гончарства“, а теоретичним предметом — „Дещо з української штуки“[86]. Будучи відрядженим у табори для культурно-освітньої роботи, уже вишколений на митця М. Паращук реалізує себе і в монументальній скульптурі, проектуючи меморіальні ансамблі пам'яті померлих у німецьких таборах українців[87] і заохочуючи тим багатьох юнаків до плекання творчого фаху. З наближенням кінця Першої світової війни ставало дедалі більше концентраційних таборів, у яких, зокрема, були інтерновані українці. Один з таких розташувався між Римом і Неаполем, у мальовничій місцевості *Кассіно*, обабіч підніжжя гори з відомим монастирем отців-бенедиктинів. Тут з кінця 1918 по 1920 р. перебували тисячі

---

[80] Терлецький О. Історія української громади в Раштаті. 1915—1918.— Київ; Ляйпціг, 1919.— С. 31.

[81] Там само.— С. 25.

[82] Є. [Ємець—?]. Т-во Українського Містецтва // Громадська думка (Вецляр).— 1917.— 20 січ.— С. 5.

[83] Див. фото майстерні Т. Березняка у вид.: Літопис Політики, Письменства і Мистецтва.— Берлін, 1924.— № 5.

[84] Терлецький О. Історія української громади...— С. 120.

[85] Там само.— С. 121.

[86] Там само.— С. 411—418.

[87] Степовик Д. Михайло Паращук. Життя і творчість.— Едмонтон; Торонто; Київ, 1994.— С. 66—70.

полонених вояків австро-угорської армії. Культурно-просвітню роботу координувала „Українська громада", в активі якої було відзначення пам'ятних дат національного історичного календаря, лекції, закладання хорового колективу, створення таборових часописів, навчання французької та італійської мов. У найбільшому з бараків розташувалися майже всі „інституції". „Стіни [...] пишались портретами Шевченка, Драгоманова, Франка, Котляревського, Федьковича, Шашкевича [...] Тут давали малярі вистави своїх образів"[88]. Мистецьке життя табору уособлювали В. Касіян та Я. Фартух. Вони оформляли вечори та інші масові заходи, портретували „задротянців", а також ілюстрували рукописні журнали „Полонений Лязароні", „Кассінський Українець" та видання „Української Бібліотеки". До організації виставок долучалися й художники-аматори Ю. Теодорович та А. Годованський. З трьох табірних виставок багато творів розкупили не лише українські, а й німецькі, угорські, чеські полонені[89]. В. Касіян згадував, що „серед полонених [...] було майже три тисячі австрійських офіцерів різних національностей. Між ними — професори високих шкіл, діячі літератури і мистецтва, художники з академічною освітою, теоретики та історики мистецтва. Утворювались різні добровільні групи, заняття провадились на траві або в бараку. Я відвідував лекції з історії образотворчого мистецтва народів Західної Європи та практичні заняття художньої студії, якою керували віденський живописець Адольф і будапештський — Фекете"[90]. Це творило особливу атмосферу взаємин поміж „задротянцями", спричинило спалахи культурної активности в міжетнічному духовному просторі. Навіть фраґментарно вцілілий мистецький матеріал свідчить про глибину інтелектуальних роздумувань українців, яких спіткала сумна табірна доля. Це відкривало перед окремими митцями (В. Касіяном, Я. Фартухом) творчу перспективу на подальшій життєвій дорозі.

Табір у *Домбє* поблизу Кракова був створений з інших політичних мотивів, ніж у Кассіно, у ньому перебували у статусі полонених та заарештованих[91] ті українці, які вже задемонстрували перед польською владою свої державницькі настрої. Вкрай складні побутові умови (анти-и санітарія, голод, епідемії) утруднювали розгортання тут культурно-просвітньої праці. Серед її ентузіастів насамперед треба назвати К. Студинського, З. Лиська, Л. Ґеца, В. Бачинського, М. Терлецьку. 1919 р. були створені „артистично-драматичний" гурток „Муза" та гурток „артистів-малярів". Ініціатор останнього, Л. Ґец, виявив мистецьки обдарованих полонених (серед них І. Сокола, А. Чайківського, Л. Турчина, І. Кореневського, О. Прокоповича)[92] та залучив їх до спільної праці над альбомом рисунків „Домбє" (136 картонів). „У цій книзі — понотовано, ориґіналами, всіх, хто тільки там жив. Є там жінки і діти, священики, армія наша, професори, музики, театральники і всяка професія аж до

[88] Той сам. К. Крухович // Полонений Лязароні (Кассіно).— 1919.— № 8—9.— С. 8.

[89] Касіян В. З минулих літ. Книга пережитого // Жовтень (Львів). — 1982.— № 9.— С. 44—45.

[90] Там само.— С. 42.

[91] Домбє // Енциклопедія українознавства. Словникова частина. Перевидання в Україні.— Т. 2.— Львів, 1993.— С. 561.

[92] Ґец Л. Спомини [Рукопис].— Арк. 8.

неграмотних [...] Є там плян табору, портрети і рисунки, автографи і підписи"[93]. У минулому січовий стрілець, Л. Ґец вбачав у цьому творчому проекті насамперед історично-культурний сенс: якомога повніше задокументувати реалії певного, локалізованого в часі й просторі явища. Водночас багато з аркушів набули мистецької самодостатности. Навіть у натурному портретуванні автори стверджували свій психологічний індивідуалізм, дотримуючись власних естетичних критеріїв при творенні художнього образу.

Більшість з розкиданих по Європі концтаборів належали попередній історичній епосі (за часом виникнення і за призначенням) і, сказати б, підсумовували військово-політичну полеміку між державами старого типу. В Україні тим часом постала нова доба. Лише слабкі відголоси про українську революцію доходили до бараків Кассіно чи Зальцведеля, оптимізуючи чи то драматизуючи настрої „бувалих задротянців". Натомість 1919 р. не став завершальним у табірній епопеї українського вояцтва. Анонімний автор назвав цей рік часом „індивідуальних самообманів і збірних ілюзій", уточнивши: „...та поруч із тим буруни спіненого хаосу, що з гігантською силою вдаряли в наш національно-політичний організм, змели багато погані, слабости й безхарактерности, а сильних духом і тілом насталили на новий труд, на важкий труд, на бої і терпіння за сповнення і здійснення невмирущого ідеалу нації: вільної, незалежної, суверенної держави усього укр[аїнського] народу"[94]. Державницькі домагання зазнали сильної військової обструкції більшовицької Росії, що мала наслідком важку для України міжнародну політичну розв'язку з фактичною втратою незалежности. До першої хвилі скитальців по Європі додалася не менша друга, яка, проте, мала дещо інше емоційне наповнення.

Табори на території Чехо-Словаччини виникли на гребені цих великих військово-політичних катаклізмів і тому поєднували елементи недавньої й новочасної історичної дійсности. Основну масу інтернованих у *Німецькому Яблонному* та *Ліберцях* становили рядові та старшини УГА. Крім того, до Ліберців були переміщені табори з Кассіно. Влітку 1919 р. у Німецькому Яблонному був заснований „Культурно-просвітній кружок", який під головуванням К. Коберського, а з 1920 р. — Я. Яреми розбудував тут велику структуру таборових інституцій, у тому числі „стрілецький університет", бібліотеку, театр і драматичні гуртки, хори, видавництво тощо[95]. „Культурно-просвітній кружок" складався з театральної, співано-музичної, історичної, фотографічної та мистецької секцій[96], але найбільшої динаміки культурне життя набуло пізніше, у таборі *Йозефів*, куди було переміщено поселенців чехо-словацьких таборів. У 1921—1923 рр. тут було зосереджено немало мистецьких талантів, про що, зокрема, свідчить склад учасників виставки культурно-просвітніх надбань таборів УГА у Чехії (вересень 1923 р.): Ю. Буцманюк, І. Іванець, Я. Фартух, В. Касіян, М. Бринський, П. Громницький, В. Петрук, Дзидза, Кобрин-

---

[93] Ґец Л. Спомини [Рукопис].— Арк. 8.

[94] Україна в р. 1919 // Громадська думка (Львів).— 1920.— № 11 (14 січ.).— С. 1.

[95] Наріжний С. Українська еміґрація. Культурна праця української еміґрації між двома світовими війнами. Частина перша.— Прага, 1942.— С. 55.

[96] Там само.— С. 63.

ський, Яценків, Лих, Каратницький, Івченко (троє останніх спеціалізувалися в дерев'яній різьбі)[97].

Після трагедії УГА (осінь 1919 р.) настала черга інших поразок збройних сил України. На карті Східної Європи з'явилися нові об'єкти інтернації українців. Тодішня військова і політична еміграція була сконцентрована у таборах на території Польщі: у Вадовицях, Петракові, Олександрові-Куявському, Ланцуті, Стрілкові, Щепіорні, Тарнові, Каліші. Два останні вирізнялися не лише динамікою науково-освітніх і культурницьких подій, а й самим укладом побуту, оскільки в них перебувало немало представників екзильного уряду УНР та членів їхніх родин. Загалом же серед інтернованого вояцтва, старшинського та офіцерського корпусу петлюрівської армії відчувався доволі високий рівень освічености.

Збігом обставин багато літературних і мистецьких талантів опинилися у таборі *Каліша*. Тут функціонувала гімназія ім. Т. Шевченка з добре відлагодженим навчальним процесом, були великий дивізійний хор (142 хористи), свій театральний колектив. З лютого 1921 р. в таборі значну роботу з організації школи українського танцю проводив видатний хореограф В. Авраменко. Про культурні запити каліських „задротянців" свідчив й той факт, що кілька ентузіастів, знавців європейських мов, утворили навіть „перекладну комісію", яка переклала з французької та німецької мов понад 30 творів[98]. Зусиллями інтелектуалів Щепіорна і Каліша постала невелика творча група, яку очолював Є. Маланюк[99]. В обох таборах виступав з рефератами П. Холодний-старший. Як свідчить короткий звіт про один з таких виступів на тему „Шляхи мистецтва", він оприлюднив цікаві погляди на зміст і форми сучасного мистецтва в контексті завдань національної культури. Спиняючись на природі кубізму, П. Холодний-старший висловив думку про те, що „на Україні він не має ґрунту, бо ж наша національна стихія — село, що сполучене з полем, садом, степом, ланами, лісами, — тобто з предметами, що закреслюються широкими й свобідними лініями"[100]. Слова вже авторитетного на той час художника, недавнього міністра уряду УНР, про багату джерельну базу української модерної творчости — іконопис, народне мистецтво — мали значний вплив на ту молодь, яка саме тоді визначалася щодо свого малярського фаху. Висоту інтелектуальних запитів „задротянців" продемонстрував і досвід діяльности літературно-мистецького гуртка „Веселка", заснованого в Каліші навесні 1922 р.

„Веселка" стала плодом дієвих зусиль усієї уенерівської еміґрації, спрямованих на те, щоб здолати апатичні настрої у перші роки після втрати державности. Слова з редакційної статті однойменного журналу про те, що „даремно радіє зухвалий ворог: переможено не Народ Український, а лише метод його боротьби" і що „тільки національна культура дає географічно-етнографічному тілу — душу й воно стає живою й непе-

---

[97] П. [Пачовський В.—?] Перша Вистава культурно-освітніх надбань таборів УГА в Ч. С. Р. // Український скиталець (Відень).— 1923.— № 19—20 (15 жовт.).— С. 30—31.

[98] Наріжний С. Українська еміґрація...— С. 44—45.

[99] Є. Маланюк до того ж був членом філософського гуртка в Щепіорно, виступаючи на ньому з цікавими історіософськими рефератами на теми поглядів Г. Сковороди та російського месіянізму. Див.: Наріжний С. Українська еміґрація...— С. 43.

[100] Веселка (Каліш).— 1923.— № 4—5—6.— С. 59.

реможною Нацією“[101], набули сили маніфесту в справі розбудови сприятливого середовища для творчої самореалізації інтернованих українців. „Веселка“ мала дотичність і до інших суб'єктів культурної активности: малярської студії В. Крижанівського, яку художник провадив у ланцутському таборі протягом 1920—1922 рр.[102]; мистецького товариства „Сонцецвіт“ у Тарнові[103]. Попередниками літературно-мистецького гуртка „Веселка“ були каліські товариства „Мистецтво“, що мало малярську секцію, та „Вінок“, яке прийняло згодом нову назву[104].

У різнобічній діяльності цього гуртка слід виділити культивування власне естетичного аспекту творчости (літературної й мистецької). Є. Маланюкові та його однодумцям вдавалося зберігати високий стиль розмов про проблеми культури. Бачення широкого горизонту творчої практики (по всьому периметру української політичної дійсности) давало змогу їм робити аналітичні висновки, спрямовані проти дилетантизму в будь-якій сфері культури. Рецензуючи табірну художню виставку 1922 р., Є. Маланюк дуже строго зауважував тим митцям, які в малярстві послуговувалися „літературщиною“ на противагу власне пластичним засобам[105]. Природно, що така вимоглива атмосфера сприяла подальшим успіхам у мистецтві цілого ряду гуртківців „Веселки“. До таких належали П. Омельченко, М. Щербак, О. Харків, В. Дядинюк, А. Жуків, В. Цимбал[106].

Історично-культурне значення гуртка „Веселка“ полягало не лише у масштабах творчого діалогування в умовах інтернації, а й у багатому інтелектуальному досвіді його чільних представників. Одним з програмних творів українського митця у вигнанні стало есе Є. Маланюка „Думки про мистецтво“, вперше опубліковане у друкованому органі гуртка[107]. У ньому поет і культуролог здійснив сміливу спробу філософського тлумачення творчости, ненав'язливо демонструючи синхронізм мислення щодо новітніх течій західноєвропейської естетики. Для багатьох сучасників з табірного оточення Є. Маланюка такі тези, як „монархом в мистецтві був і є — Геній...“, „...мистецтво не предмет для домашнього вжитку і тому воно зникає рівнобіжно процесу популяризації його“, „...душею мистецтва є рух-ритм-музика [...], що одухотворює матерьял-фактуру [...] і обертає її в твір“[108] були недоступною „матерією“, але, що важливо, вони вказували на первинність духового чинника у феномені творчого акту. Ситуація в українській художній культурі, на той час позбавленої цілісности, не відповідала висоті запитів „Ду-

[101] Веселка (Каліш).— 1923.— № 4—5—6.— С. 3.

[102] Від 1922 до 1925 р. ведення цієї студії успадкував учень В. Крижанівського М. Тржепель. Див.: Микола Тржепель [некролог] // Літаври (Зальцбург).— 1947.— № 3 (черв.).— С. 77.

[103] У малярській виставці у тарнівському готелі „Брістоль“ (1921) брали участь П. Холодний-батько і П. Холодний-син, Кудрицький, Л. Сіроползко, Маслов, Грабина, С. Тимошенко, Паливода, Волиняк, а також учні тарнівської української гімназії. За винятком творів П. Холодного-старшого, на виставці переважали напіваматорські творчі спроби, а також копії. Див.: Брун М. Тарнівські листи. II. Малярська виставка // Рідний край (Львів).— 1921.— 7 груд.— С. 4.

[104] Наріжний С. Українська еміґрація...— С. 46.

[105] Маланюк Є. Виставка картин // Веселка.— 1922.— № 6—7—8.— С. 45.

[106] Там само.— С. 45—47.

[107] Маланюк Є. Думки про мистецтво // Веселка.— 1923.— № 7—8.— С. 45—52.

[108] Там само.— С. 46—47.

мок про мистецтво". А проте їх поява була симптоматичною саме в плані інтеґрації у европейський культурний простір.

Мистецькі цінності, що поставали у місцях воєнно-історичних екстрем, лише невелика частка культурного досвіду тих українців, які через політичні та інші причини географічно були відірвані від Батьківщини. Іншою ланкою цього явища, локалізованого 1910-ми — початком 1920-х рр., були стихійні і не пов'язані зі сталим місцем самореалізації митців вияви українського мистецького інтелекту. Характерно, що майже в кожному з таких фактів можна спостерегти типову для того часу „плутанину": усе, що походило з теренів Російської імперії, ідентифікувалося з російською культурою.

Лондон не належав до великих українських еміґрантських центрів часу Першої світової війни та національно-визвольних змагань, водночас дипломатичні місії УНР та ЗУНР (1919—1923) зробили багато для того, щоб українські національні проблеми стали доступнішими офіційним колам Великобританії[109]. У корпусі дипломатів був і художник К. Стаховський*, який, уже склавши свої повноваження аташе, зумів відкрити у Лондоні власне художнє ательє. З цим коротким епізодом деякі сучасники пов'язували факт розтрати грошей, призначених на дипломатичні потреби, а саму атмосферу в ательє, де „можна бачити всіх за винятком українців", вважали суто російською[110].

Політична невизначеність України не стала на заваді прокладанню культурних зв'язків і з іншими європейськими державами. Орієнтацію на скандинавський етнокультурний простір уособлював громадський і культурний діяч О. Майданюк. Він не лише виступав з рефератами на тему „Про відношення офіціяльних шведських кіл і шведського громадянства до української справи" (Берлін, 1919)[111], а й популяризував українське народне мистецтво на виставках у *Швеції*[112]. Йому ж належать краєвиди України і Швеції на листівках[113]. Кілька цікавих епізодів співпраці з Королівським театром у *Бухаресті* (Румунія) мали українські художники М. Андрієнко-Нечитайло[114] та Н. Геркен-Русова[115]. Тоді ж, на початку 1920-х рр., у Відні набула високої фахової кваліфікації та зажила слави як емальєрка М. Дольницька. Інший віденський українець, В. Сас-Зало-

---

[109] Для цього були серйозні перепони, пов'язані із „стриманістю" ставлення британського уряду до самостійницьких прагнень українців. Див.: Добрянський М. Великобрітанія // Енциклопедія українознавства. Словникова частина. [Перевидання в Україні].— Львів, 1993.— Т. 1.— С. 223.

* Згодом професор Української студії пластичного мистецтва у Празі, здібний скульптор-анімаліст, наставник О. Лятуринської, Г. Мазуренко та багатьох інших українських митців празького культурного кола.

[110] Воля (Відень).— 1920.— № 4 (трав.).

[111] З діяльности „Української Громади" в Берліні // Воля.— 1920.— № 3 (січ.).— С. 137.

[112] Сам О. Майданюк розписував писанки за народними взірцями. Див.: Українське кустарництво на виставках в Швеції // Український вісник (Львів).— 1921.— 26 мая.—С. 3.

[113] Українське слово (Берлін).— 1921.— 8 груд.— С. 6.

[114] Очікуючи візи до Чехо-Словаччини, митець виконав тут декорації до балету „Мільйони Арлекіна". Див.: Січинський В. Андрієнко.— Львів, 1934.— С. 7—8.

[115] Якийсь час художниця була „дорадницею" при дирекції театру, проектуючи до окремих вистав костюми. Див.: Кейван І. Українські мистці поза Батьківщиною.— Едмонтон; Монреаль, 1996.— С. 99.

зецький, досяг визначних успіхів як історик мистецтва*. Немало зусиль він доклав і до підвищення фаховости української художньої критики.

Відомо немало інших прикладів успішного входження поодиноких українських митців у культурні середовища центрально- і західноєвропейських столиць. Окремі з таких авторів досягали високих результатів в індивідуальній творчості, балансуючи між національними мистецькими традиціями і іноетнічним культурним досвідом. Але поряд з такими спорадичними виявами творчої заанґажованости українців у великих мистецьких центрах зав'язувались організовані форми національного культурного буття. У цьому сенсі найбільшою динамічністю вирізнявся *Париж*, місто особливої притягальної сили для митців. „Український Париж" 1910—1920-х рр. був доволі неоднорідним за складом митців, а жорстка конкуренція на ринку мистецтва мала наслідком ротацію серед приїжджих. Цікаво, що серед художників із серйозними творчими замірами можна було зустріти й таких, які шукали можливости заробітку шляхом якогось особливого хисту, як це було, наприклад, з не відомим нікому Крещенком, який 1926 р. у паризькій кав'ярні „Silas" поставив своєрідний рекорд (!), намалювавши протягом трьох днів (по 17 годин щодня, витрачаючи на студіювання моделі по 1 хвилині, а на виконання — 4 хвилини) 1052 „дуже влучних" портрети та вигравши у змаганні 100 тисяч франків[116]. Втім, такі курйози мали епізодичний характер. Богемне життя Парижа частіше охолоджувало, ніж стимулювало запал молодих романтиків. Прибулі в різні роки, дезорієнтовані щодо можливостей навчання і творчої самореалізації, такі митці, як С. Левицька, В. Палісадів, С. Делоне, І. Бабій та багато інших досягали визнання з неабиякими труднощами, здебільшого не відчуваючи під собою міцного естетичного ґрунту. Кризисне самопочуття таких митців було спричинене й іншою історично-культурною особливістю. Набуваючи щораз більшого міжнаціонального мистецького авторитету, Париж поволі втрачав як підґрунтя „французьку расу"[117]. З початку XX ст. тут, на думку парижанина польського походження М. Самлицького, „зарисовується поділ на паризьке і французьке мистецтво. Перше має потужні відживлювальні джерела в масі міжнародних художників і гендлярів, озброєних грошима і рекламою, друге спирається на пробудження самозбережувального інстинкту, промовляючи до національної амбіції. На практиці ця боротьба дала вислід у творенні численних мистецьких груп національного і міжнародного характеру"[118].

У 1900—1910-х рр. багато художників — вихідців з України — гуртувалося навколо Української громади в Парижі, причому нерідко відіграючи у ній помітну роль. Так було з М. Бойчуком, якого вважали одним із засновників громади[119], О. Архипенком, який у 1909—1914 рр. не лише

---

* В. Сас-Залозецький був одним з учнів і послідовників представника віденської історико-мистецтвознавчої школи М. Дворжака.

[116] Рекорд Українця // Наша бесіда (Варшава).— 1926.— № 17—18.— С. 22.

[117] Samlicki M. Oblicze sztuki modernistycznej w Paryżu. I. Wstęp — cel artykułu // Głos Plastyków (Kraków).— 1931.— № 6 (stycz.).— S. 3.

[118] Там само.

[119] За документацією Української громади у Парижі, ім'я М. Бойчука фіґурувало тут від 1907 до 1910 р. Див.: Федорук О. Штрихи до портрета майстра // Українське мистецтвознавство. Міжвідомчий збірник наукових праць.— К., 1993.— Вип. 1.— С. 139.

брав участь у дискусіях на загальних зборах громади, а й „співав у хорі [...] і навіть водив земляків на мистецькі виставки до паризьких Салонів“[120]. Підтримуючи таке спілкування, втілюючи свої автентичні духовні почування, ці та інші члени Української громади не „губилися“ остаточно у міжетнічній масі Парижа. Власне увиразненою культурною самобутністю вони ставали цікавими для оточення.

Перш ніж потрапити до Парижа, О. Архипенко уже був наснажений українськими історично-мистецькими джерелами й ніби вказував космополітичному західноєвропейському мегаполісу на існування ще не розкритої великої (хоч і принишклої) цивілізації на сході Європи. А проте, зіставляючи свої аналітичні осягнення з досвідом інших парижан (сам О. Архипенко вважав, що „революційний рух у мистецтві створила в Парижі інтернаціональна група“)[121], він вийшов на універсальні закономірності в плеканні сучасної художньої форми, що виявилось у цілому каскаді його формально-образних відкриттів.

Схильність О. Архипенка до глибшої обсервації натури на час його приїзду до Парижа (1908) потрапила на сприятливий естетичний ґрунт. Художників захоплювали й дивували успіхи П. Сезанна в раціоналізації форми. „Дух кубізму“ витав у повітрі, хоч оформити ідею геометризму в стиль судилося лише поодиноким пошуковцям. О. Архипенко визнавав реформаторське значення досвіду П. Сезанна у подоланні певної обмежености імпресіонізму і досягнення „логічної конструкції образу“[122], але його аналітичний метод охоплював значно ширше орієнтаційне поле. Поворот мистецтва до нових онтологічних засад він пов'язував із глобальністю „психологічних змін“ і „великою добою винаходів у техніці“[123]. З цього ланцюга чинників український митець вирізняв підставові теорії фізичного укладу світу. Його участь у групі „Золотий перетин“ (з 1910 р.) вказувала на визнання тріумфу геометризму в прокладанні нових шляхів мистецтва. Художник вийшов і на ідею „увігнутости“, зумівши пов'язати цей модерний прийом з архаїчними способами збагачування просторових рішень скульптурних творів. Він писав, що „моделювання увігнутості, її обрисів і всієї форми стало складовою частиною, не менш важливою щодо символічності, ніж форма піднесених частин. Я застосував цю методику до рельєфів і тривимірних фігур. Внаслідок численних експериментів я одержав цілком новий та оригінальний тип скульптури, з новими можливостями естетичної, оптичної й духовної виразності“[124]. Наступним етапом пізнання фізичних властивостей живої матерії стала для Архипенка проблема руху. „За допомогою руху ми впізнаємо найтонші відтінки характеру, освіти, почуттів, бажань, розуму та індивідуальності в людині...“, —

---

[120] Попович В. Архипенко у Франції // Нотатки з Мистецтва (Філадельфія).— 1977.— № 17 (верес.).— С. 14.

[121] Архипенко О. Теоретичні нотатки // Хроніка-2000. Наш край (Київ).— 1993.— № 5 (7).— С. 241. До речі, першим пристановищем О. Архипенка в Парижі (1908—1909) був так званий „Вулик“ — будинок, у якому проживали митці різних національностей — Ф. Леже, А. Модільяні, Л. Сюрваж, Х. Сутін, М. Шагал. Див.: Попович В. Архипенко у Франції...— С. 14.

[122] Słownik sztuki francuskiej.— Warszawa, 1978.— S. 81.

[123] Архипенко О. Теоретичні нотатки...— С. 241.

[124] Там само.— С. 242.

вважав він[125]. Цільова лабораторна робота вивела його на винахід конструкції, за допомогою якої можна було здійснювати „відтворення реального руху" на площині[126]. За сукупністю формально-пластичних відкриттів та їх естетико-філософським обґрунтуванням О. Архипенко став однією з ключових постатей світового образотворчого модернізму.

Ідеї геометризму по-своєму розвивала ще одна представниця України (уродженка Одеси) в Парижі — С. Терк, у заміжжі Делоне. Спільно зі своїм чоловіком Робером вона культивувала так званий орфізм[127], опрацьовуючи тему синтетичної форми, динамізованої колоритом. Цілим рядом праць С. Делоне розширила можливості симультанізму[128], що ще більше, ніж кубізм, поривав з традиціями мистецтва XIX ст. Напрям пошуків художниці забезпечив їй успіх в ужитковій сфері, в першу чергу у ділянці моди[129].

Натомість М. Бойчук з групою інших українських митців звернувся до досвіду мистецтва середньовіччя. У паризькому „Салоні незалежних" 1910 р. під гаслом „Відродження візантійського мистецтва" вони виставили 18 колективних робіт"[130]. Мотивуючи таку творчу орієнтацію, художник казав: „Український народ у своїх кращих колективних творах надає таке саме розуміння мистецтву, як і ми. Треба лише аналізувати, дивитися у який спосіб переводиться в дійсність, який має містично-ідеалістичний смак, як розкладається на площині, як витворюється національний тип"[131]. Спроби М. Бойчука та його колег (згодом у групі було близько десяти митців, у тому числі М. Касперович, С. Сегно, С. Налепінська, Є. Бачинський, С. Бодуен де Куртене)[132] викликали резонанс серед глядачів, практиків та критиків мистецтва, і цей шлях до джерел був прийнятий вибагливим Парижем як рівноцінний іншим спробам надати мистецтву нового змісту.

Цими іменами і прикладами „український Париж" аж ніяк не вичерпувався. Немало молоді приїздило туди здобувати фахову освіту й опинялось серед учнів Бурделя („одна з найкращих учениць Бурделя" Маркович та М. Гаврилко — уродженці Полтавщини)[133], Родена (Є. Трипільська,

---

[125] Архипенко О. Теоретичні нотатки...— С. 253.

[126] Кінцевий варіант цього винаходу був узгіднений автором з теорією відносности А. Ейнштейна і запатентований 1928 р., закріпивши за собою назву „архипентура". Див.: Архипенко О. Теоретичні нотатки...— С. 253.

[127] Від імени Орфей, з акцентуванням музичности у малярстві. Передбачено утвердження „нових ритмів кольорів, світла, руху... експресії в чистій формі". Див.: Hohensee-Ciszewska H. ABC wiedzy o plastyce.— Warszawa, 1988.— S. 64.

[128] У даному разі значення цього терміна звернене у бік досвіду художників-„орфістів", які експлуатували прийом побудови композицій на засадах кольористичного контрасту. Див.: Słownik terminologiczny sztuk pięknych / Pod red. S. Kozakiewicza.— Warszawa, 1976.— S. 445.

[129] Słownik sztuki francuskiej...— S. 119.

[130] До групи „школи Бойчука" на той час входили М. Касперович та С. Сегно. Див.: Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Каталог виставки / Авт.-упорядн. О. Ріпко.— Львів, 1991.— С. 8.

[131] Бачинський Е. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині. Спомини старого еміґранта за роки 1908—1950 // Нові дні (Торонто).— 1952.— № 32.— С. 17.

[132] Там само.— С. 18.

[133] Шатских А. Русские ученики Бурделя // Советская скульптура.— Москва, 1986.— Вып. 10.— С. 232—233.

М. Паращук, Л. Блох)[134], Аронсона (І. Кавалерідзе)[135]. Позитивну опінію в 1910-х — на початку 1920-х рр. тут мали С. Левицька, В. Палісадів, О. Грищенко, що підготувало сприятливий ґрунт для творчої самореалізації представників нової хвилі української художньої еміґрації.

Багато організаційних пов'язувань з Парижем мав *Берлін*. Ці два великі культурні центри нерідко були спільною ареною виступів митців — вихідців з Російської імперії. Берлін О. Архипенко обрав для популяризації своїх творчих ідей і можливостей. 1921 р. він засновує тут власну мистецьку школу, яка до 1923 р. була місцем, де мали можливість виявити себе неординарні особистості. Приїхавши 1921 р. у славі видатного московського майстра естампа та ілюстраційної графіки, українець з роду В. Масютин досягає в Берліні уже міжнародного визнання. Тут він виконує великі ілюстраційні цикли до видань творів О. Пушкіна, О. Грибоєдова, Л. Толстого, І. Тургенєва, А. Чехова, Ф. Достоєвського, О. Блока, Б. Пільняка, О. Ремізова, О. Толстого[136], пробує сили у прикладній графіці, занурюється в дослідження історії графічних технік[137]. Згодом змінюється естетична орієнтація художника: він вслухається у своє підсвідоме, звертається до української графічної традиції й ставить перед собою відповідні образні та стилістичні завдання. Тому з кінця 1920-х рр. його творчість набуває нових формально-мистецьких характеристик.

Таким чином, з початку 1920-х рр. наростає українська культурна присутність у Берліні. Це досить переконливо підтверджувало виставкове життя. Персональна виставка О. Архипенка в галереї „Sturm" (1921)[138], представлення творчости митців з України на першій колективній російській виставці (1922), серед учасників якої були Д. Бурлюк, О. Екстер, О. Грищенко, Д. Штернберг[139], відкрили перед Західною Європою значні потенції „російської провінції", хоча при цьому геокультурне означення України майже взагалі не фіґурувало[140]. Не такою резонансною, але вже наповненою українським змістом стала виставка праць студентів-стипендіатів, що на той час навчалися у берлінських „Hochschule für Bildende Kunst" та „Kunstgewerbeschule" (1921). Українську частину виставки[141] представляли твори Ф. Ємця, І. Бабія, М. Глущенка, Г. Мазуренко, М. Бу-

---

134 Асеева Н. Украинское искусство...— С. 109—111.

135 Там само.— С. 110.

136 Муленкова В. Ф. Послесловие к репринтному изданию // Гоголь Н. Нос [Репринт издания 1922 года].— Москва, 1989.— С. 70—71.

137 Тоді ж В. Масютин видав свої книги „Ґравюра і літографія" (1922, німецькою та російською мовами), невеликі монографії про видатних графіків Бренгвіна та Бюїка (1922—1923). Див.: Білокінь С. Василь Масютин // Образотворче мистецтво (Київ).— 1992.— № 3.— С. 39.

138 Український вістник.— 1921.— 17 лют.— С. 5.

139 Лукомский Г. Русская выставка в Берлине (письмо из Берлина) // Аргонавты (Петроград).— 1923.— № 1.— С. 68—69.

140 Захоплено обговорюючи виданий у Берліні альбом О. Архипенка, місцева преса називала митця „...москалем, що відкриває Європі великі здібності російського народу й духа..." Див.: Український прапор (Відень).— 1922.— 14 січ.— С. 8.

141 Цю виставку організувала Міжнародна організація християнської молоді, яка опікувалася над позбавленою матеріальних ресурсів, відірваною від Батьківщини молоддю з різних куточків Східної Європи, у тому числі України. Див.: Маруняк В. Українська еміґрація в Німеччині і Австрії по другій світовій війні.— Мюнхен, 1985.— Т. 1: Роки 1945—1951.— С. 287.

товича, М. Мороза, Костенка[142]. Дещо посилила український акцент у культурному просторі Берліна виставка українського народного ужиткового мистецтва (1922), організована Всеукраїнською кустарною спілкою у Харкові[143], хоча більшої масштабности та культурологічної ефективности набули мистецькі акції після 1926 р., коли почав діяти Український науковий інститут у Берліні.

Як і в інших місцях розсіяння в Європі, українці, що осіли у *Празі* та навколишніх містах Чехо-Словаччини, не одразу мали змогу включитися у мистецький процес, зберігаючи при цьому свою етнокультурну ідентичність. Будучи одним з найбільших центрів української, а також російської еміграції, Прага давала приклади найрізноманітніших організаційних спроб. Безпосередній стосунок до української культури мала виставка „Мистецтво та життя Підкарпатської Русі" (1924), яку організував відомий російський художній критик, колишній редактор журналу „Аполлон" С. Маковський. Та оскільки „розпорядчиками вистав[к]и здебільшого [були] або Москалі, або Закарпатські москвофіли"[144], ця подія опинилася на маргінесі українського мистецького життя Праги. На відміну від неї, заснований 1922 р. Український гурток пластичного мистецтва (з 1923 р. — Українське товариство пластичного мистецтва)[145] ідеологічно й естетично апелював саме до українського культурного життя. Ця структура з січня 1923 р. трансформується у Студію пластичного мистецтва, яка під керівництвом Д. Антоновича, у складі педагогів С. Мако, І. Кулеця, І. Мозалевського, К. Стаховського, С. Тимошенка, В. Січинського, Р. Лісовського та інших дала фаховий вишкіл десяткам учнів, причому не лише українцям, а й чехам, словакам, німцям, французам. Студія реґулярно організовувала виставки праць педагогів і учнів, була осередком активних дискусій про шляхи розвитку українського мистецтва. Д. Антонович вважав, що „...Студія повинна задовольняти на часі спрагу до мистецької науки всіх молодих українських сил за кордоном України, тому вона не може обмежитися якимись напрямами в мистецтві [...] Кожен напрям має право бути заступленим..."[146]

Організаційно близьким до Студії пластичного мистецтва був Музей визвольної боротьби України, заснований у Празі 1925 р. У багатій програмі його діяльности були й такі пункти: „улаштовувати вистави зібраних пам'яток", „організовувати та утримувати при музею студію для наукового опрацювання та використання музейних збірок" тощо[147]. Хоча робота Музею не поширювалася безпосередньо на живу мистецьку практику празького еміґрантського осередку, в ньому вдалося акумулювати дуже цінні збірки мистецьких творів українських художників з багатьох місць скитальства. Масштабу українському художньому життю в столиці Чехо-Словаччини додавала індивідуальна творчість В. Цимбала, М. Бутовича,

---

[142] Українські студенти й різбарі // Українське слово (Берлін).— 1922.— 14 січ.— С. 4.

[143] Украинская выставка в Берлине // Аргонавты.— 1923.— № 1.— С. 86—87.

[144] Азовський Ю. Мистецтво Підкарпатської Руси // Америка (Філадельфія).— 1924.— 15 мая.— С. 2.

[145] Наріжний С. Українська еміґрація...— С. 190.

[146] Антонович Д. Група празької студії.— Прага, 1925.— С. 10.

[147] Витяг із Статуту Товариства „Музей Визвольної боротьби України" // Вісті Музею Визвольної Боротьби України.— Прага, 1925.— № 1.— С. 3.

В. Січинського, К. Стаховського, В. Касіяна, Я. Фартуха та багатьох інших митців, яким судилося творити вже у 1930-х рр.

Творчий елемент „української Праги“ початку 1920-х рр. формувався здебільшого з числа представників нової хвилі еміґрації, середовища, в якому після поразки УНР зберігалась полемічність різних поглядів на майбутнє України. Немало молоді прийшло до тутешніх навчальних закладів безпосередньо з таборів інтернованих вояків і старшин УГА та армії УНР. Подібно організовувались українські мистецькі середовища й у двох великих культурних центрах Польщі — Кракові та Варшаві.

Краків уже мав історичну тяглість української культурної присутности: тут в Академії мистецтв ще з 1880-х рр. навчалися українці, поміж яких були помітні творчі постаті[148]. У 1900—1910-х рр. функції організатора національного культурного середовища у Кракові виконував письменник Б. Лепкий, помешкання якого нераз називали „українською амбасадою“[149]. Це товариство представляли М. Бойчук, О. Новаківський, І. Северин, М. Жук, О. Курилас, В. Липинський, інші діячі культури[150]. На зламі 1910—1920-х рр. українську студентську громаду Кракова поновлювали мистецькі обдарування з числа інтернованих у навколишніх таборах вояків армії УНР. Живу атмосферу спілкування творили, подекуди ще у військових одностроях, В. Крижанівський, В. Перебийніс, О. Харків, Ю. Кирієнко, Л. Перфецький, В. Хмелюк, С. Литвиненко, які спільно з іншими здобувачами фахової освіти — Л. Ґецом, В. Гаврилюком, Н. Мілян, С. Борачком, М. Анастазієвським узгіднювали свою снаженість мистецтвом з національно-патріотичними почуттями. Оновлений таким чином краківський український мистецький осередок був дуже багатий на індивідуальності. Шляхи їх самореалізації найрізноманітніші: участь у розписах церков та каплиць, реставраційних роботах, ілюстрування книжок і журналів[151], організація „днів української культури“, театральних вистав[152]. Українська студентська громада митців, яку очолював В. Перебийніс, стала прообразом майбутнього об'єднання образотворчих митців „Зарево“ (з 1932 р.).

На початку 1920-х рр. *Варшава* прийняла не менше, ніж Краків, мистецьки обдарованої української молоді. Тутешня Українська студентська громада в 1923—1924 рр. мала у своєму складі трьох студентів Варшавської академії мистецтв, що дало початок окремому малярському гуртку[153]. Найбільше спричинився до цього П. Мегик, який 1927 р. спільно з іншими

[148] У різні роки Краківську академію мистецтв закінчували М. Бойчук, І. Борачек, Ю. Буцманюк, М. Гаврилко, М. Касперович, О. Курилас, О. Новаківський, М. Сосенко, І. Труш та багато інших митців. Див.: Стебельський Б. Краківська Академія мистецтв і українці // Стебельський Б. Ідеї і творчість. Збірник статей та есеїв.— Торонто, 1991.— С. 320—323.

[149] Кузеля З. Богдан Лепкий. Біографічний нарис // Золота Липа. Ювілейна збірка творів Богдана Лепкого з його життєписом, бібліографією творів і присвятами / Зладив З. Кузеля.— Берлін, 1924.— С. 42.

[150] Там само.

[151] Василь Перебийніс. Монографія. Життя і творча праця.— Лондон, 1963.— С. 55.

[152] Там само.— С. 59.

[153] На Чужині (Варшава).— 1924.— № 2.— С. 25—26.

студентами академії — П. Андрусівим, В. Васьківським, О. Мариняк, В. Побулавцем, Н. Хасевичем та М. Щербаком — заснував український мистецький гурток „Спокій", з кінця 1920-х і по 1939 р. досить діяльний не лише у Варшаві, а й у ряді міст Волині, а також на міжнаціональній виставковій арені.

І Варшава, і Краків, так само, як Прага, ввійшли в історію української художньої культури насамперед як значні еміґраційні центри фахового вишколу. Організаційні зусилля митців у цих осередках мали насамперед ідеологічні та побутові підстави. Форми організації були досить розмаїті, та в кінцевому підсумку вони опиралися на чинник національної свідомости, з яким тільки і мав шанс кожен художник-скиталець зберегти свою етнокультурну ідентичність. Вітаючи появу у Львові Гуртка діячів українського мистецтва (1922), М. Вороний писав: „Коли організуємось і творимо зорганізовано, в певній програмі, то значить, *живемо*, значить, здатні до організованого творчого життя, й коли цю здатність зуміємо проявити і в інших частинах нашого національного організму, то... то в розколисаній уяві вже малюється блискучий фантом самоорганізування національно-політичного, всенародного, державного"[154]. Для української політичної ситуації зламу 1910—1920-х рр. *Львів* набув значення певного координаційного центру, через який звіряли свої організаційні і навіть формально-пошукові кроки українські митці-еміґранти. Львів шукав можливостей стати для роззосереджених по Центральній і Західній Європі українських мистецьких структур свого роду прообразом загальнонаціонального „міністерства" у справах мистецтв. Тут осіла група митців-наддніпрянців, які підтримували особисті стосунки з іншими, такої ж вигнанської долі колеґами з Варшави, Кракова, Берліна, Праги. Зрештою організаційні націлення П. Ковжуна, П. Холодного-старшого, М. Голубця, М. Бутовича привели до формування такої масштабної інституції, як Асоціація незалежних українських мистців, але її діяльність уже була розгорнена в дещо іншій історично-культурній дійсності. У 1920-х рр. діяла, хоч і не надто помітна ззовні, єдина самоорганізаційна вісь *Київ — Львів — Париж* з численними українськими мистецькими осередками.

Замість висновків

Багатство фактичного матеріалу, за допомогою якого можна було окреслити контури поняття *присутности* українського інтелекту на мистецькій карті Європи 1900-х — початку 1920-х рр., здається, розсіює, відвертає увагу від власне естетичних параметрів подій і явищ. „Схопити" сутнісне й відрізнити його від марґінального виявилося доволі проблематичним через дуже динамічний характер тогочасних перемін у сфері духовности. Початок століття виставив „на прю" релікти „покоління, викохан[ого] серед декорацій русько-малоросійської „кумедії"[155] і „щось" зовсім нове, позначене жадобою індивідуального та етнокультурного *самопізнання*. І взаємовідштовхування, і взаємопроникнення

---

[154] Вороний М. Пензлем і пером. Думка естета // Вороний М. Твори.— К., 1989.— С. 482.

[155] Маланюк Е. Буряне поліття (1917—1927) // Маланюк Е. Книга спостережень. Проза.— С. 20.

елементів позитивізму та модернізму було плідним чинником інваріантности шляхів становлення ціннісної системи новітнього українського мистецтва.

Критичне ставлення багатьох творців до „розляпано-етнографічної безструктурної „картинности"[156] українського мистецтва попередньої епохи було наслідком як загальної еволюції мистецької думки, так і посилення *фактора історичности* у самій психіці українців напередодні їхніх рішучих політичних кроків. Кризовий стан української культури нерідко пов'язувався з позадержавним статусом нації. У зв'язку з цим О. Кущак 1922 р. писав, що „основна ріжниця між психольогією культурного робітника вільної і поневоленої нації така, що вільна нація представляє у своїй власній свідомости і в свому змаганню до дальшого розвою ціле людство, а поневолена нація тільки себе" (звідси ж і його теза про те, що „суспільність поневоленої нації, яка грається в „людство", є ненормальна")[157]. Але у тих же 1900—1910-х рр. в Україні як „провінції" імперії певна частина населення не відчувала себе ущемленою, а отже, послуговувалася культурними пропозиціями центру. Бінарна опозиція „свобода—несвобода" була для тогочасної української дійсности часткою соціополітичного ферментування. У межах спільних середовищ українських міст творилися естетичні цінності, які подекуди належали різним культурно-розвоєвим лініям*. Це й спричинило відкритий і розгорнутий характер творчо-орієнтаційних програм художньої культури українського модернізму.

Західна Європа не прийняла цей мистецький досвід „російської провінції" за український. Тому 1900—1910-ті рр. були тріумфальними для „вихідців з Росії", хоч не без деяких уточнень, коли йшлося, наприклад, про О. Архипенка. Лише з кінця 1910-х рр., коли окремішність української культурної тяглости була потверджена політично, Європа почала відрізняти самобутні риси українського творчого генія. Виразности його образу додало турне Української республіканської капели під керівництвом О. Кошиця (з 1919 р.). Те, що не було належно простежене у пластичних мистецтвах, жителі європейських культурних столиць могли для себе відкрити в естетиці виконання української пісні. „Душа екзальтується в тих піснях, — писав 1920 р. французький рецензент концерту капели у Льєжі, — які виявляють глибоку віру, гордість, пригодницький дух, погорду до грошей, культ жінок й танцю, а наді все прагнення свободи..."[158] У цих словах якби знаходили підтвердження ідеологічні постулати О. Кущака, що „...де нема свободи, там боротьба за свободу може дати ті внутрішні цінності, які в нормальних відносинах дає свобода [...] Поет доби відродження му-

---

[156] Таку формулу застосував Ю. Лавріненко щодо неактуальних тенденцій у театральному мистецтві початку XX ст. Див.: Дивнич Ю. [Лавріненко]. Трагізм хліборобської комедії (прем'єра „Мартина Борулі" Івана Тобілевича в УТА, Нью-Йорк, 15 травня 1955) // Українська літературна газета (Мюнхен).— 1955.— № 1 (лип.).— С. 7.

[157] Кущак О. Про культуру національного відродження (з приводу анкети „Українського Прапора") // Український прапор (Відень).— 1922.— 3 черв.— С. 2.

* Коли українському мистецтву закидалася надмірна орієнтація на „етнографічну спадщину", то досить часто критик виходив при цьому із зовсім іншої системи мірок, ніж це допускав предмет обговорення. Деструктивний тон цих закидів був співмірний із політичним шовінізмом імперської Росії.

[158] Цит. за публ.: Кошиць О. З піснею через світ // Україна.— 1989.— № 29.— С. 19.

сить бути представником свобідної людини. Тоді буде представником людства в своїй нації..."[159]

Українські художники, що творили в перших десятиліттях XX ст., не зазнавали впливу якогось єдиного мистецького центру[160]. Їм здебільшого не було знане поняття інституційної опіки над творчим інтелектом, яка, власне, є одним з атрибутів державницького статусу нації. Але навіть поза Батьківщиною, в умовах скитальства, спрацьовували принципи „не вагатися і розпитувати дороги", а „йти і вести"[161]. Цим українське мистецтво співмірне з явищами новітньої художньої культури Заходу як відкрита, естетично багата й розгалужена система. Попри її майже незбагненну динамічність, прямим чином залежну від соціополітичних потрясінь доби, ця система втілювала і певні стабільні вартості, що, без сумніву, збагатили палітру явищ на мистецькій карті Європи. У цьому сенсі зовнішня дія українського інтелекту позначилася на таких моментах:

1. За короткий час українське образотворче мистецтво набуло ознак етнокультурної самодостатності. Розпад російсько-українського, польсько-українського мистецьких контекстів, що в попередню епоху поглинали власне українську естетичну відрубність, відкрив шлях до заповнення жанрово-видових, формально-пошукових, тематичних лакун, а згодом і до формування системи національного мистецтва на базі етноцентризму.

2. Вже у цій новій якості українське мистецтво виявило історично-світоглядну зумовленість своєї західної культурної орієнтації. Звідси — досить легке засвоєння західноєвропейського мистецького досвіду, а також природність зворотного духовного зв'язку.

3. Український внесок у загальноєвропейський мистецький процес мав універсальний характер, його конкретика виявлена наукою лише фрагментарно;

4. Ціннісно-пошуковий досвід українського мистецтва збагатив палітру європейського модернізму. Для майбутнього національної художньої культури цей факт має важливе методологічне та загальноестетичне значення.

Roman YATSIV

UKRAINIAN INTELLECTUALS ON EUROPE'S MAP OF ARTS IN THE EARLY DECADES OF THE 1900s

The article analyses the internal and external factors that had caused changes in the system of the Ukrainian artistic culture prior to and in the course of the historic events of the early 20th c. The author accentuates the tendentious character of the scholarly ap-

[159] Кущак О. Про культуру...— С. 3.

[160] До речі, це притаманне й деяким іноетнічним художнім культурам, зокрема російській і польській. Див.: Zagrodzki I. Sztuka polska. Proba syntezy. Nowa galeria w Muzeum Narodowym w Warszawie // Art and Business. Sztuka Polska i Antyki.— Warszawa, 1995.— N 1—2.— S. 59.

[161] Липа Ю. Лист до літераторів // Статті про Tank.— Варшава, 1929.— С. 11.

proaches to many concepts and phenomena of the national art. The research proper is preceded by the displaying of sources, topography and structure of the artistic activities of the Ukrainians at the turn of the 19th — 20th cc. With an eye to interpret the essence of the artistic endevous of 1900 — 1914 more profoundly, the issue of the "rural" and "urban" engagement with their psychological and aesthetic consequences, is addressed. Large corpora of factual material regarding the structuralization of the Ukrainian art in Europe during the late 1910s and early 1920s has been brought into academic use for the first time, including activities in the POW camps in Germany, Italy, former Czechoslovakia, Poland and in such European capitals as Berlin, Paris, London, Prague, Warsaw and other cities.

АНТРОПОМОРФНІ СКУЛЬПТУРИ ПАЛЕОМЕТАЛУ З ТЕРЕНІВ ВЕРХНЬОЇ НАДДНІСТРЯНЩИНИ (КАТАЛОГІЗАЦІЯ І АТРИБУТИВНІ ПРОПОЗИЦІЇ)

Верхня Наддністрянщина, як, урешті, й інші терени поріччя Дністра, — район виявлення значної кількости творів давньої монументальної ізоморфної й іконічної скульптури[1]. *Така територіальна локалізація великою мірою зумовлена цілком певною природною характеристикою реґіону: доступністю досить легкого для обробітку й заразом тривкого перед руйнівними чинниками підсоння матеріалу — каменю осадових порід (вапняк, пісковик)*[2]. *Переважну більшість виявлених зразків означеної скульптури, за археологічними та морфологічно-іконографічними ознаками, пов'язують зі слов'янськими племенами II — першої половини XIII ст.*[3] *Деякі твори належать культурній традиції сарматів*[4] *і половців*[5]. *Тим часом далеко не всім знахідкам вдається дати однозначне*

---

[1] Schneider A. Encyklopedya do krajeznawstwa Galicyi.— Lwów, 1874.— T. 2.— S. 13—15; Kirkor A. H. Pokucie pod względem archeologicznym // Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń wydziału historyczno-filozoficznego Akademii Umiejętności.— Kraków, 1876.— T. 5.— S. 248—254; Przybysławski W. Repertorium zabytków przedhistorycznych na obszarze szesnastu powiatów Galicyi Wschodniej.— Lwów, 1906.— S. 14, 33, 39, 50—51; Janusz B. Zabytki przedhistoryczne w pow. Borszczowskim w Galicyi Wschodniej // Wszechświat.— Warszawa, 1910.— T. 29, N 3 (1441).— S. 43—44; його ж. Kultura przedhistoryczna Podola Galicyjskiego.— [Lwów], 1919.— S. 159—165; його ж. Zabytki przedhistoryczne Galicyi Wschodniej.— Lwów, 1918.— S. 47, 56, 63, 76, 84—85, 151—152, 173, 182, 234, 237, 266; Antoniewicz W. Z badań archeologicznych w górnem dorzeczu Dniestru // Wiadomósci archeologiczne.— Warszawa, 1921.— T. 6.— S. 79—108, il.; Sokołowska J. Wczesnohistoryczne posągi kamienne, odkryte na ziemiach Polski.— Warszawa, 1928.— S. 8—23; Zabytki bałwochwalcze w Małopolsce // Kurier Lwowski.— Lwów, 1932.—N 56; Бандрівський М. Молитви до кам'яних богів // Літопис Червоної Калини.— Львів, 1991.— Ч. 3.— С. 57—60: іл.; його ж. Сварожі лики. Археологічно-релігієзнавчі нариси з історії Західної України.— Львів, 1992.— С. 53—80: іл.

[2] Рычков Н. А. К вопросу об антропоморфных стеллах рубежа энеолита и эпохи бронзы // Памятники древних культур Северного Причерноморья.— К., 1979.— С. 17—18.

[3] Leńczyk G. A jednak autentyczny i słowiański // Z otchłani wieków.— Warszawa, 1965.— R. 31, resz. 1.— S. 9—17; Тимощук Б. О. Слов'яни Північної Буковини V—IX ст.— К., 1976.— С. 87—88; Винокур І. С., Забашта Р. В. Монументальна скульптура слов'ян // Археологія.— К., 1989.— Вип. 1.— С. 65—77; Русанова И. П. Культовые места и языческие святилища славян VI—XIII вв. // Российская археология.— Москва, 1992.— Вып. 4.— С. 60—62.

[4] Януш Б. Камінь з загадковими знаками в с. Заздрости (Теребовлянського пов.) // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1907.— Т. 30, кн. 6.— С. 125—128; Драчук В. С. Стелла со знаками из Теребовельщины // Советская археология (далі — СА).— Москва, 1967.— Вып. 2.— С. 243—244.

[5] Дашкевич Я. Р., Трыярски Э. Каменные бабы Причерноморских степей. Коллекция из Аскании-Нова.— Wrocław etc., 1982.— С. 90.

етнокультурне й хронологічне визначення. Контроверсійна, зокрема, спроба Г. Кос пов'язати з пізньотрипільськими старожитностями стовпоподібні камені зі знаками, знайдені біля сіл Блищанки й Гінківців Заліщицького району, а також фіґурний стовпець зі с. Колодрібки Борщівського району Тернопільської області[6]. *Те, що ці об'єкти виявлено на території пізньотрипільських поселень, як і те, що біля гінковецького стовпа знайдено керамічні матеріали лише трипільської культури, недостатня підстава для такого атрибутування*[7], *тим більше, що при гінковецькій пам'ятці культурного шару як такого не виявлено*[8], *а при блищанській, на якій вирізьблено аналогічний до гінковецького напівколовий знак (за спостереженням самої Г. Кос), знайдено уламки кераміки також черняхівської культури*[9]. *Врешті, на жодному з добре вивчених трипільських поселень Верхньої й Середньої Наддністрянщини ніяких кам'яних „стел" досі не виявлено*[10]. *А проте зразки монументальної скульптури епохи палеометалу на верхньодністровських теренах таки наявні. Далі подаємо фактичний матеріал та історико-культурну інтерпретацію для обґрунтування слушности такого твердження.*

1. Статуя-менгір[11] *(№ 1). Вапняк. В у. ч.** *— 1,12 м, Ш — 0,5 м, Т — 0,15 м. М. в. — с. Мишків Заліщицького р-ну Тернопільської обл., М. з. — Заліщицький краєзнавчий музей (Книга надходжень № 2250).*

Зображення людської фіґури на повний зріст. Загальний об'єм — плитцюватий, у перетині — чотиригранний, із заокругленими бічними гранями у верхній частині, з ледь згладженими ребрами — у нижній. Загальний обрис — трапецієподібний. Пластичні форми — невиразні, потрактовані умовно, спрощено, подекуди стилізовано; деталі передано ґравіруванням. Виразно виділено лише голову. Вона непропорційно велика, масивна, за обрисом — напівовал (В — 0, 28 м, Ш — 0,32 м). Об'єм її чола — плескатий, з боків і тилу — заокруглений, потилиця — скошена. Голова піднімається над тулубом на досить високій, але водночас грубій шиї, що плавно переходить у похиле вузьке надраменя (Ш — 0,42 м). На чільному боці голови ритованою лінією окреслено зам-

---

[6] Кос А. И. Разведки Западно-Подольской экспедиции // Археологические исследования на Украине в 1968 г.— К., 1971.— С. 133—135.

[7] Такі ж міркування стосовно пам'ятки з Блищанки висловлював у розмові з автором І. Свєшников. Див.: Свєшніков І. К. Звіт з роботи Західно-Подільської експедиції в 1967 р.— Львів, 1968.— С. 25—26, табл. VI, 2 (рукопис).

[8] Кос А. И. Разведки...— С. 134.

[9] Винокур И. С. Новые языческие памятники на Среднем Днестре //Древние славяне и их соседи.— Москва, 1970.— С. 38.

[10] Винокур И. С., Приходнюк О. М. Отчет об археологических исследованиях на территории Хмельницкой области в 1967 г.— Каменец-Подольский, 1968.— С. 14.— Науковий архів Інституту археології НАН України, ф. Е. 1967/56, спр. 4859.

[11] Для означення статуарних (стовпо- й плитоподібних) зображень епохи палеометалу (міді-бронзи) автор, дотримуючись традиції англо- й франкомовних досліджень, послуговується терміном „статуя-менгір" як змістово нейтральнішим, на відміну від терміна „статуя-стела", поширеного в українських виданнях (див.: Довженко Н. Д. Проблеми дослідження найдавніших мегалітичних пам'яток України // Праці Центру пам'яткознавства.— К., 1993:— Вип. 2.— С. 123—133).

* Умовні позначення: В — висота, Ш — ширина, Т — товщина, Д — довжина, м — максимальна величина розміру, у. ч. — уціліла частина, М. в. — місце виявлення, М. з. — місце зберігання.

кнутий обрис широкого, вилицюватого обличчя з низьким чолом і масивним підборіддям (В, Ш — 0,23 м). Площину його трохи заглиблено, через що маківка помітно нависає над чолом; менше випинаються її бічні краї (відтворення головного убору чи волосся?). Круглими заглибленнями позначено широко розставлені очі, ритованою контурною лінією — довгий прямий ніс (Д — 0,08 м), ледь скривленою врізаною рискою — рот. Тулуб від рамен до нижнього краю (Ш — 0,5 м) поступово розширюється; обрис — замкнутий, трапецієподібний; об'єм — нерозчленований. З чільного боку тією ж ритованою лінією відтворено контури передпліч руки розміщені майже симетрично, підняті під незначним нахилом одна до одної й притиснуті до грудей (лівиця дещо вище за правицю). Кисті відтворено частково: окремими рисками позначено самі розчепірені пальці. Нижче виґравірувано одна над одною три паралельні „скоби“ вершинами догори (відстані між їх вершинами — 0,06 і 0,08 м). Поверхня чільної й бічних сторін антропоморфа — первісно вирівняна й вигладжена, тильної — лише вирівняна, оброблена побіжно. Збереглася статуя, ймовірно, не повністю, втрачено нижню, підземну частину. Уціліла надземна частина має численні пошкодження: злам під ритованими скобами; з лівого боку — значне вищерблення; при правому краю чільної сторони під невеликим нахилом пролягає довга й глибока подряпина; на всій поверхні трапляються сліди вивітрювання, дрібні сколи, подряпини.

Статую виявлено випадково 1976 р., під час оранки поля на північно-західній околиці села (урочище „Голий горб“ чи „Коло току“; плато правого берега р. Серета) на глибині 35—40 см від поверхні ґрунту; лежала горілиць, звернена головою на північний захід.

Пам'ятку представлено в науковій і краєзнавчій літературі. Першу, попередню інформацію про неї 1977 р. подали О. Тур і Ю. Малєєв у спільній публікації. У короткому повідомленні цих авторів містяться координати, відомості про обставини виявлення, стислий опис, фото й прорисовка скульптури, а також зазначено факт віднаходження на полі урочища підйомного керамічного матеріалу трьох різночасових культур: трипільської, фракійського гальштату голіградського типу та черняхівської[12]*. Не вдаючись до конкретних, однозначних атрибутивних визначень знахідки, автори висловили здогад про те, що в скульптурі відтворено жіноче божество, а також вказали на подібність мишківського антропоморфа за манерою виконання до слов'янських кам'яних ідолів Наддністрянщини*[13]*. До такого зближення спонукала, очевидно, територіальна локалізація статуї з Мишкова, а також наявність в урочищі слідів черняхівської культури. Д. Телегін зачислив аналізовану скульптуру — без будь-якої арґументації — до ряду ідолів ранніх слов'ян Середньої Наддністрянщини*[14]*. Давньо-*

---

[12] Тур А. С., Малеев Ю. Н. Мышковский идол // Археологические открытия 1976 года.— Москва, 1977.— С. 383—384.

[13] Там само.— С. 384.

[14] Телегін Д. Я. Виявляти й охороняти стародавню скульптуру і петрогліфи.— К., 1989.— С. 13—14, мал. 7,1; його ж. Вартові тисячоліть: Монументальна скульптура далеких епох.— К., 1991.— С. 56—57, мал. 1; Telegin D. Ya., Mallory J. P. The Anthropomorphic Stelae of the Ukraine: The Early iconography of the Indo-Europeans.— Washington, 1994.— P. 80—81, fig. 33,1.

слов'янським ідолом представлено антропоморф і в путівнику „Музеї Тернопільщини"[15].

Свого часу ми дали у тезисній формі альтернативне історично-культурне визначення статуї-менгіра з Мишкова, інтерпретувавши її як витвір епохи палеометалу[16]. *Обґрунтування такої версії базоване головно на результатах аналізу зовнішніх (насамперед іконографічних) характеристик пам'ятки, оскільки її було знайдено поза археологічним комплексом, без датуючих супровідних матеріалів. Нині це атрибутивне визначення — розширене й уточнене — можна звести до таких тверджень.*

Порівняння загальних морфолого-іконографічних, стилістичних прикмет мишківської скульптури з відповідними рисами монументальних антропоморфних зображень Євразії виявляє однозначно найближчі паралелі їй серед т. зв. складних статуй-менгірів (інакше статуй-стел) доби палеометалу. Серед цих статуй коло аналогів досліджуваної пам'ятки обмежується зображеннями т. зв. наталівського — за класифікацією Д. Телегіна — типу[17]. *Це цілий ряд творів: з України (Наталівка, Білогрудівка, Федорівка, Первомаївка)*[18], *Молдови (Чобручі)*[19], *Румунії (Бая-де-Кріш)*[20], *з Близького Сходу (Абу-Ірейн, Білла)*[21], *Болгарії (Єзеро II, Невса, Плачідол)*[22], *із Франції (Ардеж, Сан-Бенезет)*[23] *та ін. Головною особливістю цього типу є характерне положення рук: передпліччя підняті догори й притиснуті до грудей. На відміну від деяких інших жестів, цей є питомо „палеометалічним" (пор. також коропластику*[24]*), бо майже не*

---

[15] Гайдукевич Я. М., Зелена І. Я., Лаврнюк В. А. Музеї Тернопільщини: Путівник.— Львів, 1989.— С. 60—61 (фото).

[16] Забашта Р. В. Ідол із села Мишків (До питання атрибуції) // VII Подільська історико-краєзнавча конференція. Секція археології: Тези доповідей.— Кам'янець-Подільський, 1990.— С. 24—25.

[17] Телегін Д. Я. Вартові тисячоліть...— С. 8, 16—17; Telegin D. Ya., Mallory J. P. The Anthropomorphic Stelae...— P. 52, 101—103.

[18] Даниленко В. М. До кіммерійської проблеми // Археологія.— К., 1951.— Т. 5.— С. 220—222; Курінний П. Білогрудівські кам'яні стели // Записки Всеукраїнського археологічного комітету.— К., 1930.— Т. 1.— С. 190, 194—197; Супруненко А. Б. О Федоровском идоле и кургане // Охорона і дослідження пам'яток археології Полтавщини. Третій обласний науково-практичний семінар, квіт., 1990: Тези доповідей.— Полтава, 1990.— С. 80—86; Титенко Г. Т. Каменная стелла из Первомаевки // Краткие сообщения Института археологии АН СССР (далі — КСИА).— Москва, 1955.— Вып. 5.— С. 78—79.

[19] Дергачев В. А. Антропоморфная стелла бронзового века из Молдавии // Археология, этнография и искусствоведение Молдавии.— Кишинев, 1968.— С. 169—172.

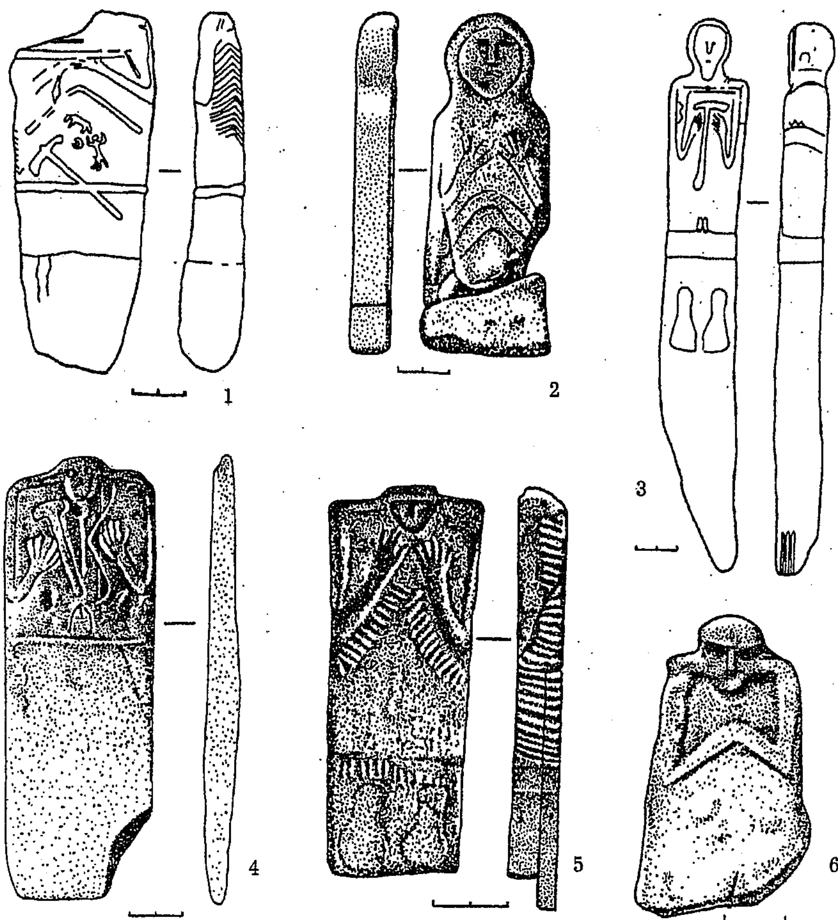
[20] Alexandrescu A. D. In legtura cu statuile-menhir de la Baia de Criş // Studii şi cercetári de istorie veche.— Bucureşti, 1963.— T. 14, N 1.— P. 144—150.

[21] Даниленко В. Н. Энеолит Украины: Этноисторическое исследование.— К., 1974.— С. 84, рис. 56, 1, 3.

[22] Тончева Г. Новооткрити антропоморфни плочи край с. Езерово // Известия на Народния музей Варна.— Варна, 1967.— Кн. 3 (18).— С. 6—7; Tonceva G. Monuments sculpturaux en Bulgarie du Nord-Est de l'age du bronze // Studia praehistorica.— София, 1981.— T. 5/6.— P. 129—145.

[23] Резепкин А. Д. К интерпретации росписи из гробницы майкопской культуры близ станицы Новосвободная // КСИА.— Москва, 1987.— Т. 192.— С. 29—30, рис. 3, 1; Bulletin de la société préhistorique Française.— Paris, 1960.— T. 57, fasc. 1.— P. 10.

[24] Монгайт А. Л. Археология Западной Европы. Бронзовый и железный века.— Москва, 1974.— С. 84—85; Погожева А. П. Антропоморфная пластика Триполья.— Новосибирск, 1983.— С. 110, рис. 36, 6, 9, 10, 13.

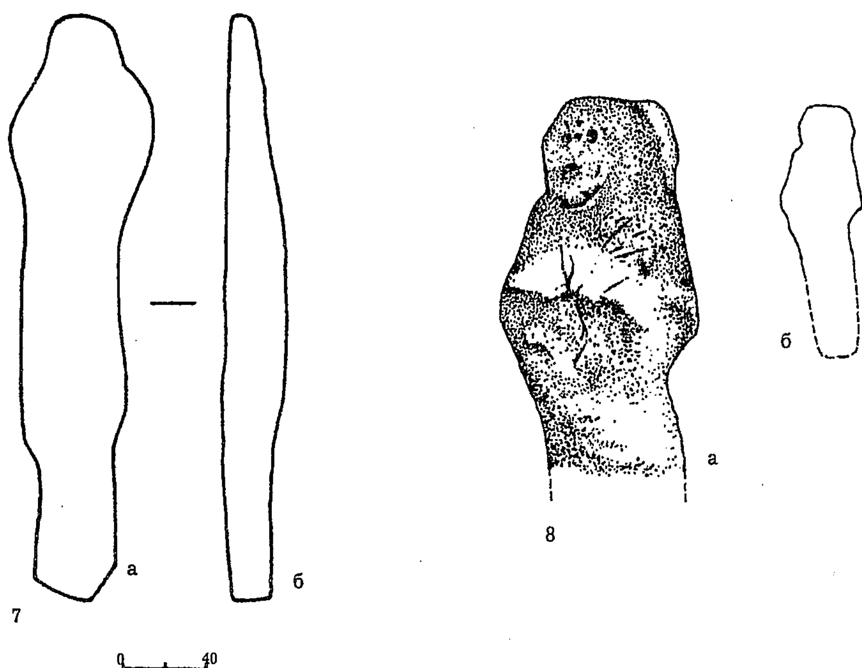


Антропоморфні скульптури епохи палеометалу:
1 — Федорівка (Полтавська обл.); 2 — Мишків (Тернопільська обл.);
3 — Бутори (Молдова); 4 — Наталівка (Дніпропетровська обл.);
5 — Білогрудівка (Черкаська обл.); 6 — Первомаївка (Херсонська обл.)

трапляється, принаймні на теренах Східної й Центральної Європи (за окремими винятками), на зображеннях епох раннього заліза, раннього й розвинутого середньовіччя[25]*. Правда, іконографічна схема описаного жесту — судячи за однією скульптурою з Лепенського Віру (Сербія)*[26] *— сформувалася ще в епоху неоліту, але поширення набула саме в наступ-*

[25] Ольховский В. С., Евдокимов Г. Л. Скифские изваяния VII—III вв. до н. э.— Москва, 1994.— С. 57—58, табл. 9, 2; Гераськова Л. С. Скульптура середньовічних кочовиків степів Східної Європи.— К., 1991.— 130 с.; Винокур І. С., Забашта Р. В. Монументальна скульптура...

[26] Brézillon M. Encyklopedia kultur pradziejowych.— Warszawa, 1981.— S. 108.



Антропоморфні скульптури епохи палеометалу *(продовження)*:
7 — статуя-стела з Кнісела (а — обрис з лицевого боку; б — обрис з лівого боку); 8 — стела зі Звенигорода (а — верхня частина з лицевого боку; б — загальний обрис)

ну епоху міді-бронзи. Як відомо, жест рук в антропоморфних зображеннях культового призначення — а саме такими, безперечно, були статуї-менгіри — мав, з огляду на особливу візуальну виразність, значне семіотичне навантаження[27]*. При цьому, як знак певного змістового концепту, він підлягав типізації й канонізації, що визначало врешті-решт його історично-культурну сталість. У світлі названих обставин така деталь, як положення рук персонажа мишківського твору, недвозначно свідчить на користь „палеометалічної" атрибуції.*

Не менш промовисті й інші іконографічні та морфологічні ознаки досліджуваної скульптури. Зокрема, характерні для неї вуглуваті дуги під руками мають відповідники також на статуях-менгірах „наталівського" типу (Білогрудівка, Федорівка, Наталівка (Україна), Білла (Близький Схід). Правда, на різних скульптурах ця „фігура" позначена самобутніми рисами, що дає підстави дослідникам в одних випадках (Білогрудівка) визнавати її за деталь убрання[28]*, в інших (Наталівка) — за „своєрідно трак-*

[27] Антонова Е. В. К вопросу о значении поз антропоморфных изображений дописьменной эпохи (Передняя и Средняя Азия) // Древность и средневековье народов Средней Азии (история и культура).— Москва, 1978.— С. 6.

[28] Курінний П. Білогрудівські кам'яні стели.— С. 196—197; Пор.: Погожева А. П. Антропоморфная пластика...— С. 110, рис. 35, 6.

тований виріз у грудній клітці" чи зображення черевної діафрагми[29]*, на фігурі з Лепенського Віру — це, ймовірно, знак жіночої статі*[30]*. „Фігура" на обговорюваній пам'ятці — з огляду на величину й „потрійність" її обрисів — радше деталь (обриси) вбрання (пор. фігуру з трьома вершинами під руками статуетки з Клічевача (Сербія)*[31].

На відміну від багатьох названих статуй, у яких голова ніби вгрузла в надраменння й має нерідко вугласту маківку, в мишківської скульптури цілком об'ємно передана велика голова природно піднімається на шиї над плечима. Однак і цій морфологічно-іконографічній ознаці знаходяться паралелі серед названої групи антропоморфів. Великі, виразно виділені з кам'яного блоку голови мають статуї з Балцати, Чобручів, Олександрівки (Молдова)[32]*, Герли (Румунія), Ардежа, Сан-Бенезета (Франція), Білла (Близький Схід). На особливу увагу поміж цих аналогів заслуговує скульптура з Чобручів. Вона має подібну до мишківської статуї-менгіра форму голови й практично тотожним способом відтворені загальний обрис і риси обличчя. Показова також просторова локалізація порівнюваних зразків — на прибережних теренах поріччя Дністра, що може додатково вказувати на існування певних зв'язків чи принаймні тимчасових контактів між носіями культурних традицій, до яких ці пам'ятки належать.*

Цілком самобутньою прикметою нашої пам'ятки є лише стилістична манера відтворення деталей: стародавній майстер застосував одну ритовану контурну лінію, тоді як в інших відомих нам статуях-менгірах використано невисокий рельєф у поєднанні з врізаною лінією чи контррельєф. Проте ця відміна, вочевидь, не є вирішальною в інтерпретації знахідки. Загалом — судячи за основними рисами морфології, іконографії та стилістики — знахідка з Мишкова добре вписується до ряду т. зв. складних антропоморфних зображень палеометалу (зокрема з обширів України)[33] *і становить з ними принципову єдність. На підставі зближення мишківської скульптури з деякими пам'ятками, що мають датуючу атрибутику, зокрема зображення бойових сокир (Чобручі*[34]*, Федорівка*[35]*), хронологію її появи попередньо можна окреслити в межах початкового й середнього етапів епохи бронзи (XIX—XIV ст. до н. е.). Правда, таке окреслення потребує певних застережень, бо датування самих статуй із сокирами чи сокирами-молотами не є цілком усталеним у науці*[36] *— через труднощі однозначної історично-куль-*

[29] Даниленко В. М. До кіммерійської проблеми.— С. 222; Супруненко А. В. О Федоровском идоле...— С. 81; пор.: Bukowski Z. Naddunajscy „Książęta" sprzed 3200 lat // Z otchłani wieków.— Wrocław etc., 1971.— R. 37, N 2.— S. 109, 110, rys. 6: 1,4.

[30] Голан А. Миф и символ.— Москва, 1993.— С. 84, рис. 146, 4—6; рис. 214, 4.

[31] Монгайт А. Л. Археология...— С. 85.

[32] Рикман Э. А. Художественные сокровища древней Молдавии.— Кишинев, 1969.— С. 94, рис. 16 и 17; С. 96, рис. 20; Новицкий Е. Ю. Монументальная скульптура древнейших земледельцев и скотоводов Северо-Западного Причерноморья.— Одесса, 1990.— С. 128, 157.

[33] Телегін Д. Я. Вартові тисячоліть...— С. 12.

[34] Дергачев В. А. Антропоморфная стелла...— С. 171—172; Новицкий Е. Ю. Некоторые аспекты изучения каменных изваяний из курганов эпохи энеолита — ранней бронзы в Северо-Западном Причерноморье // Памятники древнего искусства Северо-Западного Причерноморья.— К., 1986.— С. 51; його ж. Монументальная скульптура...— С. 128.

[35] Супруненко А. Б. О Федоровском идоле...— С. 85.

[36] Даниленко В. М. До кіммерійської проблеми.— С. 220—221.

турної ідентифікації зображень цих знарядь. З огляду на цю обставину, а також на морфолого-іконографічні перегуки поміж статуями-менгірами (насамперед творами „складного типу") і скульптурами скіфів[37], деякі дослідники висловлюють припущення про належність „складних" статуй-менгірів до періоду пізньої бронзи[38], а статую з Каліште (Болгарія) відносять до порубіжжя бронзового й залізного віків[39]. Говорять вони і про вірогідний генетичний зв'язок поміж скульптурними традиціями „бронзовиків" і скіфів[40]. Стосовно антропоморфа з Мишкова така атрибутивна версія має право на існування, позаяк довкола місця його виявлення, про що вже мовилося, віднайдено уламки кераміки культур Ноа (кінець XIV—XII/XI ст. до н. е.) і фракійського гальштату голіградського типу (XII—VII ст. до н. е.)[41]. Водночас доводиться констатувати, що дати конкретне й остаточне визначення хронологічної, тим більше, етнокультурної належности досліджуваної пам'ятки наразі неможливо через недостатність інформативної бази. Потрібне ретельне стаціонарне археологічне обстеження урочища „Голий горб".

2. Статуя-менгір (№ 2). Вапняк (?). Розмірами (достоменна величина невідома) більша за стелу № 1. М. в. — с. Мишків Заліщицького р-ну Тернопільської обл., М. з. — невідоме.

Зображення фігури людини на повний зріст з великою головою. Загальний об'єм — плитцюватий, у перетині — чотирикутний. Пластичними формами, іконографією деталей (положення рук, „вуглувата фігура"), характером стилістики — цілком тотожна статуї № 1. Пошкоджена: відбито голову невдовзі після відкриття.

Виявлена випадково наприкінці 1970-х рр. поза археологічним комплексом на тому ж полі (урочище „Голий горб"), що й статуя № 1.

У літературі, як нам відомо, повідомлень про пам'ятку немає.*

Без сумніву, статуя № 2 походить з аналогічного (якщо не з того ж) археологічного комплексу, що й стела № 1, і залишена тим самим етнокультурним угрупованням.

---

[37] Членова Н. Л. Оленные камни как исторический источник.— Новосибирск, 1984.— С. 57—60; Чмыхов Н. А., Довженко Н. Д. О древнейшем индоиранском компоненте в сложении скифской монументальной скульптуры // Древнейшие скотоводы степей Юга Украины.— К., 1987.— С. 130—140.

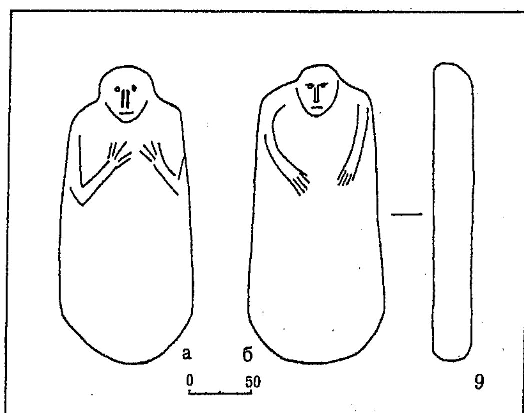
[38] Даниленко В. М. До кіммерійської проблеми.

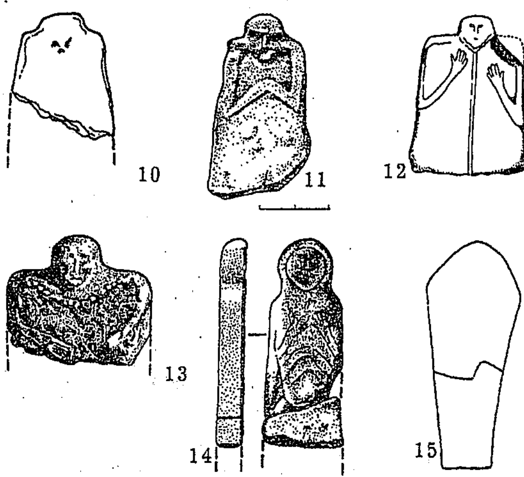
[39] Попова Е. А. Об истоках традиции и эволюции форм скифской скульптуры // СА.— Москва, 1976.— Вып. 1.— С. 109.

[40] Артамонов М. И. Антропоморфные божества в религии скифов // Археологический сборник государственного Эрмитажа.— Ленинград, 1961.— Вып. 2.— С. 82; Шульц П. Н. Скифские изваяния Причерноморья // Античное общество.— Москва, 1967.— С. 236—237; Формозов А. А. Очерки по первобытному искусству.— Москва, 1969.— С. 188—189; Попова Е. А. Об истоках традиции...— С. 108—109; Членова Н. Л. Оленные камни...— С. 60; Чмыхов Н. А., Довженко Н. Д. О древнейшем индоиранском компоненте...— С. 139 та ін.

[41] Археологія Української РСР.— К., 1971.— Т. 1.— С. 392; Т. 2.— С. 26—27; Стародавнє населення Прикарпаття і Волині (доба первіснообщинного ладу).— К., 1974.— С. 195—201; 213—223; Крушельницька Л. І. Взаємозв'язки населення Прикарпаття і Волині з племенами Східної і Центральної Європи (рубіж бронзи і заліза).— К., 1985.— С. 32—55.

* Свідчення про неї завдячуємо В. Олійнику — археологові-краєзнавцю, науковому співробітникові Заліщицького краєзнавчого музею.



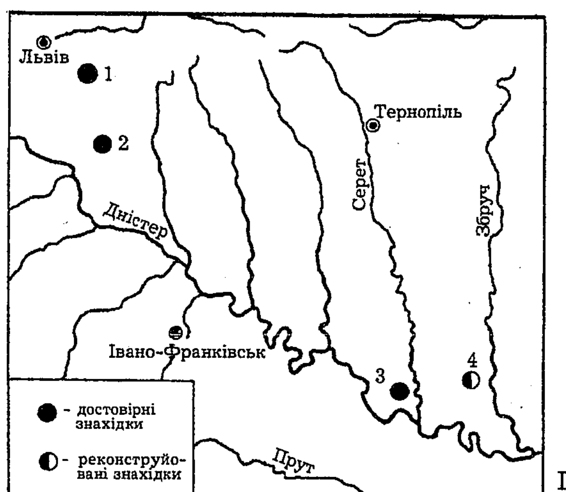


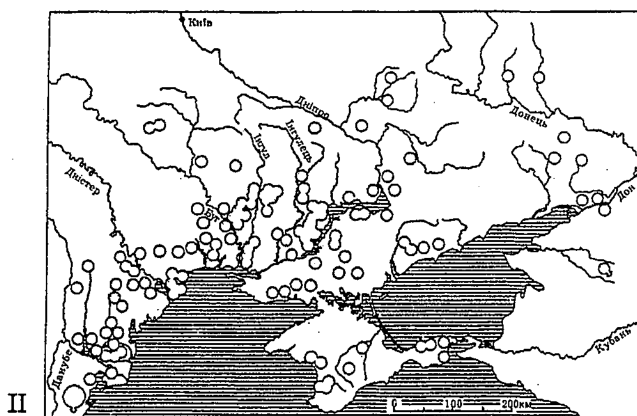
Антропоморфні скульптури епохи палеометалу *(закінчення)*:
9 — Вовківці (Тернопільська обл.) (а—б — варіанти реконструкції);
10 — Нововасилівка; 11 — Первомаївка (Херсонська обл.);
12 — Плачідол (Болгарія); 13 — Олександрівка (Молдова); 14 — Мишків (Тернопільська обл.); 15 — плита-ляда з могильника X—XIII ст. поблизу Зозулинців (Тернопільська обл.)

У річищі теми звернемо увагу ще на одну пам'ятку, знану в літературі вже з кінця минулого століття.

3. Статуя-менгір. Вапняк (?). В — 1,96 м, Ш — 0,96 м, Т — 0,26 м, М. в. — с. Вовківці Борщівського р-ну Тернопільської обл., М. з. — невідоме.

Мала вигляд людської фіґури на повний зріст, загальний об'єм — плицюватий, при краях — вуглуватий, ребристий (?), у перетині — чотирикутний (?). Пластичні форми — лапідарні, нерозчленовані, модельовані дуже узагальнено й спрощено: деталі ґравіровані. На одному з вужчих країв антропоморфа — досить виразний округлий виступ, що передає об'єм го-





I. Картосхема місць виявлення статуй-стел на теренах Верхньої Наддністрянщини:
1 — Звенигород; 2 — Кнісело; 3 — Мишків; 4 — Вовківці

II. Картосхема поширення антропоморфних стел доби міді-бронзи у Північному й Північно-Західному Надчорномор'ї (за Д. Телегіним)

лови. З чільного боку вижолобленнями позначено: на місці обличчя — очі, ніс, вуста; нижче, на тулубі, — руки. Уся поверхня — зі слідами обробки.

Статую виявив 1878 р. А. Кіркор під час археологічної розвідки на північній околиці села, на ниві „Кінська грива", серед давнього цвинтаря з т. зв. плитковими похованнями, що виділялися подекуди невеликими насипами „на зразок курганів"[42]. *Скульптура слугувала за плиту-віко одного з*

[42] Kirkor A. H. Sprawozdanie i wykaz zabytków złożonych w Akademii Umiejętności z wycieczki archeologiczno-antropologicznej w roku 1878 // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej.— Kraków, 1879.— T. 3.— S. 17—18.

поховань (№ 1) без насипу („вже без насипу" — ?) і стояла прямо на поверхні ґрунту, підперта підкладками з дрібного каміння. Чотири інші розкопані поряд поховання також були перекриті грубими плитами, але без будь-яких ознак фіґуративности. Усі п'ять досліджених поховань — одноосібні. Небіжчиків було покладено на спини у випростаному положенні, головами на захід; руки — уздовж тіла; у двох випадках правиці покладено на груди. У кількох — під головами вапно. За супровідні речі правили лише уламки великих глиняних посудин грубозернистого тіста[43].

Автор знахідки і розкопок цвинтаря А. Кіркор у своїй публікації до прямої хронологічної й етнокультурної атрибуції поховань не вдавався. Дослідник вказав на подібність стели до „кам'яних баб". Манера виготовлення пам'ятки — „груба, первісна", але „не гірша за зображення з інших місць Поділля (Бабинців, Більчого, Рашківців, Застянців ін.)", а також скульптур, зібраних у Варшавській академії наук. Аналогію до положення стели над могилою А. Кіркор вбачав у положенні лежачи антропоморфних зображень на скіфських курганах[44].

Могильник у Вовківцях згадувано в багатьох пізніших публікаціях дослідників[45]. *За характером поховального обряду й оформлення могил (тип „плиткових" чи, інакше, „підплиткових" поховань), він належить до старожитностей місцевих слов'янських племен і датується X—XIII ст. Однак у жодній із публікацій не обговорюється проблема антропоморфного зображення в похованні № 1, мало того, більшість авторів його взагалі не згадує (В. Пшебиславський, О. Ратич, Е. Тимофєєв, В. Сєдов, В. Аулiх).*

Натомість стелою цікавилися дослідники епохи палеометалу. П. Курінний — хоч і з певними застереженнями — наблизив її до скульптурних „знахідок мегалітичних" України й Західної Європи. При цьому самі поховання з Вовківців він зарахував до мегалітичних. Однак у загальному підсумку всі кам'яні статуї-менгіри (стели) розраховані на вертикальне встановлення, а віднайдені в горизонтальному положенні в меґалітичних похованнях дослідник уважає пам'ятками, давнішими за самі поховання, і не визнає генетичного зв'язку між ними. Отже, наявність таких скульптур у похованнях осмислюється фактом їх повторного використання. На думку П. Курінного, первісно скульптури встановлювалися вертикально, утворюючи наземні мегалітичні споруди на зразок комплексів на березі Сардінії[46]. *Такі споруди деякі автори визначають як ймовірні енеолітичні святилища*[47].

---

[43] Kirkor A. H. Sprawozdanie i wykaz...

[44] Там само.— S. 18.

[45] Janusz B. Zabytki przedhistoryczne...— S. 75—76, 35; його ж. Kultura...— S. 125; Antoniewicz W. Z badań archeologicznych...— S. 100; Ратич О. Древньоруські археологічні пам'ятки на території західних областей УРСР.— К., 1957.— С. 62; Тимофеев Е. И. Расселение юго-западной группы восточных славян по материалам могильников X—XIII вв. // СА.— Москва, 1961.— Вып. 3.— С. 74, 65—66; Седов В. В. Восточные славяне в VI—XIII вв.— Москва, 1982.— С. 126; Аулих В. В. Погребальные памятники Галичской земли // Археология Прикарпатья, Волыни и Закарпатья.— К., 1990.— С. 154.

[46] Курінний П. Білогрудівські кам'яні стели...— С. 216, 208—209, 214—215.

[47] Häusler A. Antropomorphe Stelen des Eneolithikums im nordpontischen Raum // Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Gesellschafts und Sprachwissenschaftliche Reiche (далі — WZ).— Wittenberg, 1966.— Jahr 15, Heft 1.— S. 39; Телегін Д. Я. Енеолітичні стели і пам'ятки нижньомихайлівського типу // Археологія.— К., 1971.— № 4.— С. 8—9; Щепинський А. О. Антропоморфні стели Північного Причорномор'я // Археологія.— К., 1973.— № 9.— С. 21—28.

Двічі звертався до вовковецького антропоморфа О. Гейслер. Скульптура фігурує у його двох статтях, присвячених проблемі мегалітичних пам'яток, зокрема скульптур епохи палеометалу Північного Надчорномор'я. В обох випадках О. Гейслер схильний пов'язувати його зі старожитностями зазначеної епохи, правда, в останній розвідці — з певними застереженнями[48]*. У першій статті автор, слідом за П. Курінним, розглядає поховання з Вовківців як місцевий прояв мегалітичної культури*[49]*. У пізнішій розвідці О. Гейслер, реагуючи на інформацію про середньовічне датування „підплитових" поховань Вовковецького цвинтаря, наявність ранньої статуї-менгіра в могилі № 1 пояснював повторним її використанням слов'янами*[50]*.*

Припущення П. Курінного й О. Гейслера щодо походження вовковецької пам'ятки здається найбільш прийнятним. Зазначені в опису А. Кіркора параметричні, стилістично-іконографічні характеристики скульптури, попри їх побіжність, достатні для зближення останньої з монументальними антропоморфами саме епохи палеометалу. Скіфська і слов'янська ідолоскульптура демонструє загалом інші зовнішні прикмети. Такому атрибутивному визначенню не суперечить і факт віднаходження стели в комплексі середньовічного слов'янського поховання. З огляду на поодинокість такого випадку[51]*, генетичний зв'язок поміж скульптурою і слов'янським похованням малоймовірний. Правдоподібнішим здається твердження про повторне використання її в добу середньовіччя. Насамкінець слід згадати про неточність координат місцезнаходження пам'ятки, поданих у статтях і картах О. Гейслера, у яких вона представлена при верхній течії Вісли*[52]*.*

Ідентифікація зазначених статуй-менгірів визначає самобутнє місце їх в історично-культурному контексті як реґіону, так і всього центрального й південно-східного європейського обширу:

1. Проаналізовані знахідки є найдавнішими з-поміж виявлених донині об'ємних монументальних антропоморфних зображень на території Верхньої й Середньої Наддністрянщини. Ними сьогодні відкривається історичний ряд язичницької монументальної скульптури реґіону, що завершується слов'янськими творами (XII—XIII ст.).

2. Наведені зразки скульптури — найзахідніші за місцем віднаходження статуї бронзового віку України щодо їх аналогів із Надбужжя, Нижньої Наддністрянщини й Наддніпрянщини, Північного Надчорномор'я й найпівнічніші стосовно групи зображень з Румунії, Болгарії, Молдови. Отже, обговорювані знахідки розширюють географію побутування скульптур бронзового віку на терені Східної та Центральної Європи.

---

[48] Häusler A. Die Felszeichnungen der Kamennaja Mohila bei Melitopol und die megalithischer Einflüsse in Südrussland // WZ.— Wittenberg, 1958.— Jahr 7, Heft 2.— S. 509; його ж. Antropomorphe Stelen...— S. 29.

[49] Там само.— S. 508—509.

[50] Häusler A. Antropomorphe Stelen...— S. 29.

[51] На 32-х із 33-х відомих донині цвинтарях з „підплитковими" похованнями X—XIII ст. Поділля й Північної Буковини (див.: Аулих В. В. Погребальные памятники...— С. 154—155) таких прикладів не зафіксовано, принаймні в літературі ніякої інформації про них немає.

[52] Häusler A. Die Felszeichnungen...— S. 509, Tafl. IX; його ж. Antropomorphe Stelen...— S. 31, Abb. 1.

3. Перегукуючись за більшістю іконографічних ознак з пам'ятками бронзового віку Північно-Західного Надчорномор'я, Болгарії, Трансільванії, інших європейських теренів, проаналізовані зображення (властиво, твори з Мишкова) вирізняються водночас деякими ориґінальними іконографічними й стилістичними ознаками. Зважаючи на це, а також на певну територіальну віддаленість від основних реґіонів поширення палеометалічних статуй, зазначені скульптури логічним було б виділити в окрему — Верхньодністрянську — групу монументальних зображень бронзового віку Центральної і Східної Європи.

4. У той же час, виявлення згадуваних статуй-менгірів дає підстави говорити про тісний культурний, зокрема ідеологічний, зв'язок мешканців зазначеного осередку Верхньої Наддністрянщини з мешканцями південніших районів циркумпонтійського обширу[53].

5. Що стосується питання етнокультурної належности обговорюваних пам'яток ідеоскульптури, то нині робити якісь однозначні висновки, вочевидь, передчасно. Для цього бракує достатніх конкретних свідчень про первинні археологічні комплекси, з яких вони походять, про їхній супровідний предметний інвентар. Правда, хронологічні межі появи антропоморфів, а у випадку пам'яток з Мишкова — ще й деякі керамічні знахідки, задають певні орієнтири. Однак вони мають бути підтверджені й уточнені додатковими атрибутивними археологічними матеріалами, виявлення й інтерпретація яких є справою майбутніх досліджень.

Ростислав ЗАБАШТА

[53] Мерперт Н. Я. Об этнокультурной ситуации IV—III тысячелетий до н. э. в циркумпонтийской зоне // Древний Восток: этнокультурные связи.— Москва, 1965.— С. 31.

3. Перегукуючись за більшістю іконографічних ознак з пам'ятками бронзового віку Північно-Західного Надчорномор'я, Болгарії, Трансільванії, інших європейських теренів, проаналізовані зображення (властиво, твори з Мишкова) вирізняються водночас деякими оригінальними іконографічними й стилістичними ознаками. Зважаючи на це, а також на певну територіальну віддаленість від основних реґіонів поширення палеометалічних статуй, зазначені скульптури логічним було б виділити в окрему — Верхньодністрянську — групу монументальних зображень бронзового віку Центральної і Східної Європи.

4. У той же час, виявлення згадуваних статуй-менгірів дає підстави говорити про тісний культурний, зокрема ідеологічний, зв'язок мешканців зазначеного осередку Верхньої Наддністрянщини з мешканцями південніших районів циркумпонтійського обширу[53].

5. Що стосується питання етнокультурної належности обговорюваних пам'яток ідеоскульптури, то нині робити якісь однозначні висновки, вочевидь, передчасно. Для цього бракує достатніх конкретних свідчень про первинні археологічні комплекси, з яких вони походять, про їхній супровідний предметний інвентар. Правда, хронологічні межі появи антропоморфів, а у випадку пам'яток з Мишкова — ще й деякі керамічні знахідки, задають певні орієнтири. Однак вони мають бути підтверджені й уточнені додатковими атрибутивними археологічними матеріалами, виявлення й інтерпретація яких є справою майбутніх досліджень.

Ростислав ЗАБАШТА

[53] Мерперт Н. Я. Об этнокультурной ситуации IV—III тысячелетий до н. э. в циркумпонтийской зоне // Древний Восток: этнокультурные связи.— Москва, 1965.— С. 31.

НОВОВІДКРИТА ПАМ'ЯТКА ПЛАСТИКИ КНЯЖОЇ ДОБИ З ТЕРИТОРІЇ МИХАЙЛІВСЬКОГО ЗОЛОТОВЕРХОГО МОНАСТИРЯ

Під час розкопок на території Михайлівського Золотоверхого монастиря 17 березня 1997 р. архітектурно-археологічна експедиція Інституту археології НАН України, яку очолював доктор історичних наук Г. Івакін, виявила рельєфну плиту (13 х 153 см) зі зображенням вершника (іл. 1 на с. 241). Пам'ятка належить до групи творів монументальної пластики київської художньої школи другої половини XI— початку XII ст. і виявляє спільність стилістичних рис з двома іншими „михайлівськими" плитами, що репрезентують парні зображення святих воїнів верхи на конях[1] (іл. 2 на с. 241; іл. на с. 242). Запропонована стаття є першою спробою ідентифікації сюжету та інтерпретації ідейної сутности новововідкритого твору.

Рельєф відтворює однофіґурну сюжетну композицію, яка не має іконографічних паралелей, придатних для ідентифікації зображення методом аналогії. Тому слід піти шляхом з'ясування значень окремих композиційних елементів з подальшим їх зведенням до спільного контекстуального знаменника. Знайшовши літературне джерело отриманого в такий спосіб „образного тексту", ідентифікуємо сюжет рельєфу. Це своєю чергою відкриє шлях до його глибшої інтерпретації як частки культури княжої доби.

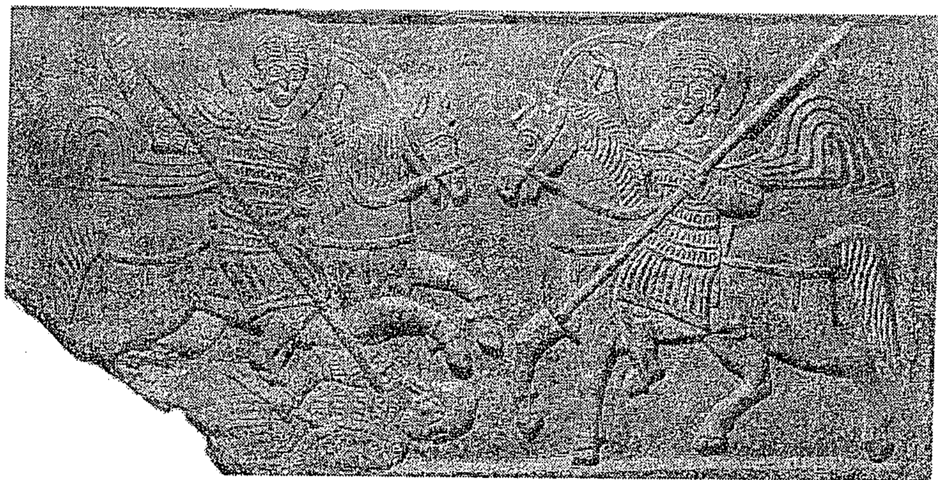
Починати слід із жесту — головного виражального засобу в творах середньовічного мистецтва. Долоня лівої руки вершника піднесена до голови і спрямована в тому ж напрямку, що й погляд, тобто по висхідній (зліва направо) діагоналі. Така інтерпретація жесту, причому саме у зображенні вершника, зустрічається на мініатюрі „Історія волхвів" зі „Слова на Різдво" Йоана Дамаскіна (третя чверть XI ст.) з Єрусалимської патріаршої бібліотеки (іл. на с. 243). Середня сцена мініатюри репрезентує трьох волхвів верхи на конях під час подорожі до місця народження месії в момент, коли засяяла Вифлеємська зірка[2]. Згідно з

---

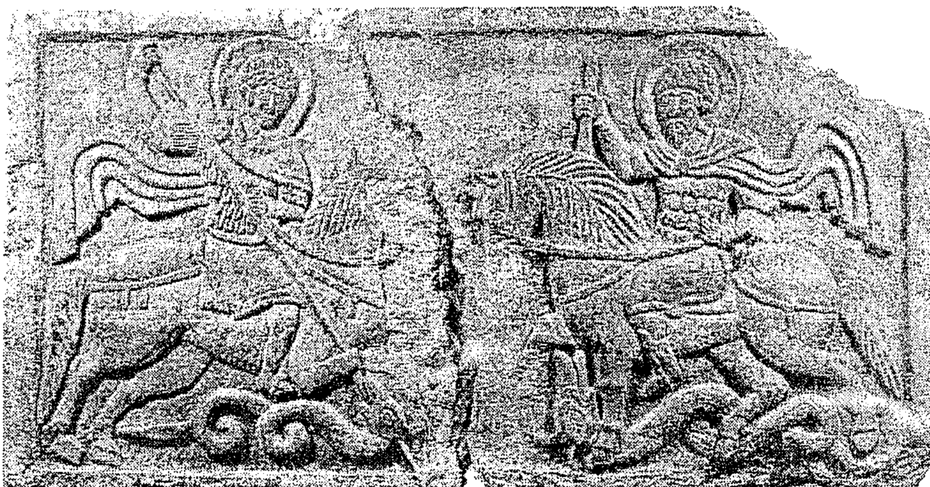
[1] Пам'ятка експонувалася на виставці „Візантія і Київська Русь" (22 серпня—22 жовтня 1997 року, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник). У каталозі виставки була опублікована стаття Г. Івакіна, в якій вперше здійснено атрибуцію та датування рельєфу (Див.: Івакін Г. Ю. Нова знахідка святого вершника з території Михайлівського Золотоверхого монастиря // Візантія і Київська Русь: Каталог виставки.— К., 1997.— С. 13—14). Автор утримався від спроби ідентифікації зображення.

[2] Сцена явлення Вифлеємської зірки волхвам описана в Євангелії: „І ось зоря, що на Сході вони її бачили, ішла перед ними, аж прийшла і стала зверху, де Дитятко було. А бачивши зорю, вони надзвичайно зраділи" (Мт. II, 9, 10).

Навернення Савла, рельєф, Україна, друга половина XI — початок XII ст. Музей археології НАН України, Київ



Св. Нестор і св. Дмитро, рельєф, Україна, друга половина XI — початок XII ст. Державна Третьяковська галерея, Москва



Св. Георгій і св. Федір, рельєф, Україна, друга половина XI — початок XII ст. Національний заповідник „Софія Київська“, Київ

логікою оповіді, жест волхвів характеризує їх реакцію на подію, тобто інформує про факт бачення зірки.

Таке тлумачення символіки цього (за своєю природою „відкритого“) жесту можна обґрунтувати і методом від зворотного. В михайлівській наві Софії Київської збереглася фреска „Явлення архангела Валаамовій ослиці“ (іл. на с. 244). Пефорський провидець[3] зображений сидячи верхи на приколіненій переляканій тварині. Характерно, що його ліва рука піднесена догори (як і у вершників з єрусалимської мініатюри та михайлівської плити), проте долоня покладена на чоло (жест „закритий“). Оскільки в біблійному тексті чітко сказано, що Валаам архангела не бачив (Числа, XXII, 21—27), то закритість його жесту слід пов'язувати саме з Валаамовим небаченням явлення архангела.

Застосування того чи іншого полюса даної жестикуляційної опозиції детерміновано кінетичною специфікою композиції. Так, у софіївській фресці закритість жесту відповідає контекстуальній „зупинці руху“ (ослиця, побачивши архангела, стала на коліна), а в єрусалимській мініатюрі відкритість жесту узгоджується з темою подорожі (волхви поспішають до новонародженого Ісуса).

Виявлені змістові аспекти, безперечно, важливі, проте самих їх замало для ідентифікації сюжету новознайденого михайлівського рельєфу. Річ у тім, що однофіґурні сюжетні композиції вибудовуються на зв'язку фіґури як з подією, так і з середовищем. А головним формотворчим засобом останнього є предметне оточення, особливо важливе для характеристики центрального образу. У михайлівській плиті єдиний композиційний елемент, що належить до предметного ото-

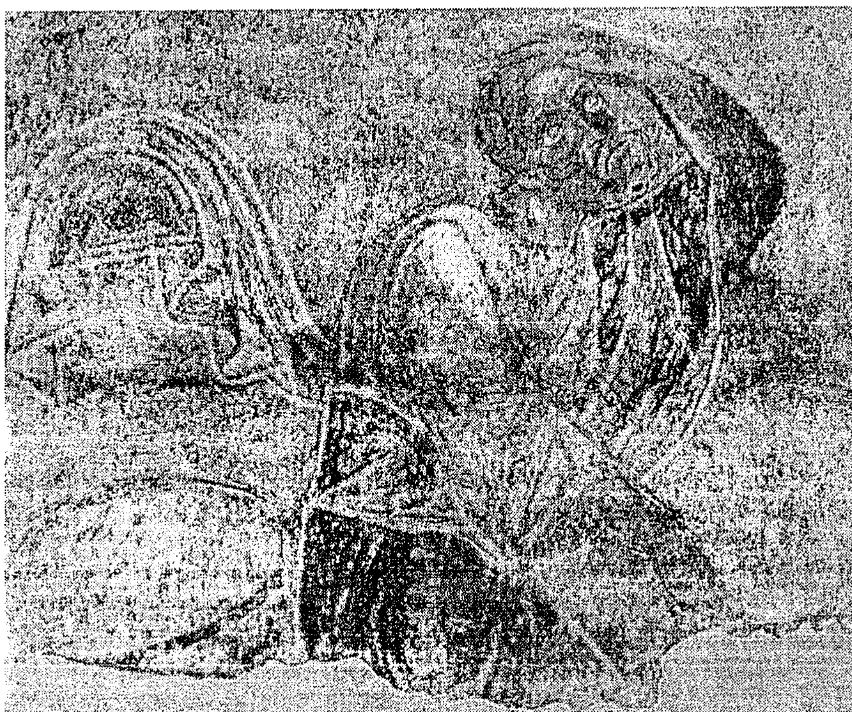
---

[3] Валаам народився у м. Пефорі в Месопотамії, володів даром передбачення (докладно див.: Библейская энциклопедия.— Москва, 1891.— Вып. 1.— С. 105—106).

„Історія волхвів", мініатюра зі „Слова на Різдво", Візантія, третя чверть XI ст.
Єрусалимська патріарша бібліотека

чення, — зображення кинутого додолу списа, і відповідно саме воно (незважаючи на свою унікальність у середньовічній іконографії[4]) є тим структурним елементом твору, що характеризує як самого персонажа, так і ситуацію, в якій він опинився. По-перше, наявність списа вказує на належність вершника до воїнського стану. По-друге, ця деталь конкретизує подорож, у якій він перебуває, як військовий похід. По-третє, в контексті притаманного культурі середньовіччя

[4] Унікальність цього зображення також відзначив Г. Івакін (див.: Івакін Г. Ю. Нова знахідка...— С. 13—14).



Явлення Архангела Валаамовій ослиці,
фреска в Михайлівській наві Софії Київської, Україна,
перша половина XI ст.

„В'їзд імператора", монета, Рим, 296—298 рр.
Британський музей, Лондон

„Св. Георгій" (?), рельєф Дмитріівського собору у Володимирі-на-Клязьмі, 1194—1197 рр.

ставлення до зброї як до продовження людського тіла[5] *зображення списа на долівці може символізувати падіння самого вершника, яке, судячи з його жесту, сталося через побачене знамення.*

З'єднавши усе це в одне ціле, дістанемо візуальну оповідь, літературний варіант якої походить з Діянь Апостолів і має назву „Навернення Савла". Паралелі очевидні: 1) Навернення сталося під час подорожі до Дамаска, яка мала мілітарну мету: „зв'язати і привести до Єрусалима" дамаських християн (Дії, IX, 2). 2) Савло побачив знамення: „нагло осяяло світло із неба його" (Дії, IX, 3). 3) Побачивши знамення, „він повалився на землю" (Дії, IX, 4) (у пізнішій іконографії у сцені навернення Савло зображувано саме так; у михайлівській плиті повалення на землю символізується через зображення кинутого додолу списа).

Така ідентифікація сюжету викликає цілу низку запитань, відповіді на які мали б пояснити, чому і як це зображення з'явилося в українському мистецтві та що воно означало для сучасників. Почати, очевидно, слід з особи самого Савла — войовничого члена секти фарисеїв, який після навернення став одним з найзначніших творців релігійної доктрини християнства — святим апостолом Павлом.

---

[5] Неретина С. С. Слово и текст в средневековой культуре. История: миф, время, загадка.— Москва, 1994.— С. 51.

Стела Ескіна і Архія,
рельєф, Україна (Боспорське царство), перша половина I ст.
Державний Ермітаж, Санкт-Петербург

*Якщо можна судити зі звичайної статистики**, *то його особа викликала в українській писемності XI — початку XII ст. не менше, а то й більше зацікавлення, ніж постаті інших апостолів. Переважання згадок про св. Павла закономірне, особливо з огляду на залишені ним писання, цитати з яких використовували літописці. Проте популярність у західному християнстві спричинила в Україні неоднозначне ставлення*

* Наприклад, у „Повісті минулих літ" ім'я апостола Павла згадано шість разів. Для порівняння: ім'я апостола Андрія Первозванного згадується вісім разів (проте лише двічі мається на увазі особу Андрія, а у решті випадках йдеться про церкву, названу на його честь); ім'я апостола Петра згадується три рази (в одному йдеться про церкву).

Стела Перігена, сина Асклепіада,
рельєф, Україна (Боспорське царство), I ст.
Державний Ермітаж, Санкт-Петербург

до його постаті. У „Повісті минулих літ" під 986 р. (в оповіді про посольства від різних релігійних спільнот до князя Володимира) посли від „латинської віри", закликаючи князя прийняти християнство, цитують свого „учителя" апостола Павла[6]. Відповідь, яку літописець вкладає в уста Володимира, має різко неґативний характер: „Ідіть назад, бо

[6] „А потім прийшли німці з Риму, говорячи: „Прийшли ми, послані папою". І сказали вони йому: „Мовив тобі папа: „Земля твоя [така], як земля наша, а віра ваша не [така], як віра наша. Віра-бо наша — світло. Ми поклоняємось Богові, який сотворив небо, і землю, і зорі, і місяць, і всяке дихання, а боги ваші — дерево суть". Володимир тоді запитав: „Яка є заповідь ваша?" І вони сказали: „Постити по змозі. „Якщо хто п'є чи їсть — усе во славу Божу", — мовив учитель наш апостол Павло" (див.: Літопис руський.— К., 1989.— С. 51—52).

Парфянський вершник, рельєф,
Іран (Парфянське царство), I—II ст. Лувр, Париж

предки наші сього не прийняли"[7]. *У даному разі, відкидаючи західне християнство, Володимир, власне, заперечує і авторитет св. Павла.*

Натомість в іншому уривку „Повісті..." під 898 р. маємо протилежну оцінку його особи: „Тут-бо Ілірія, до якої доходив апостол Павло, і тут спершу були слов'яни. Тому-то вчителем слов'янського народу є Павло. Від того ж народу і ми єсмо, русь; тим-то й нам, русі, учителем є Павло, оскільки учив він народ слов'янський..."[8] *Характеристика Павла як „учителя Русі" не випадкова і відображає прозахідні тенденції в українському суспільстві XI—XII ст., особливо актуальні в сенсі політичних перспектив.*

Показова щодо цього діяльність князя Ізяслава Ярославича[9], *гіпотетичного замовника плити*[10]. *Проте роль головного чинника появи в ук-*

[7] Див.: Літопис руський.— С. 51—52.

[8] Там само.— С. 16.

[9] Після першого вигнання з Києва 1068 р. Ізяслав повернув собі київський стіл з допомогою ляхів на чолі з Болеславом, а після другого — 1073 р. розгорнув активну дипломатичну діяльність у Центральній Європі, зокрема, мав переговори з німецьким королем Генріхом IV, а його сина Ярополка коронував папа Григорій VII на короля Руси. Характерно, що Ізяслав виявляв зацікавлення „латинським питанням" ще під час свого перебування на київському престолі, про що свідчить спеціальне послання Феодосія Печерського, в якому нищівно розкритиковано західне християнство (див.: Писання преподобного Феодосія Печерського // Хроніка-2000.— 1995.— Вип. 1.— С. 86—90).

[10] На думку Г. Івакіна, новознайдена михайлівська плита „найвірогідніше, походить з Дмитріївського собору (1062 р.) або храму св. Петра (кінець XI ст.)" (див.: Івакін Г. Ю.

раїнському мистецтві сюжету „Навернення Савла" відіграло все ж не так зацікавлення „латинянським" питанням, як явище своєрідного образного паралелізму між літературними постатями апостола Павла і рівноапостольного князя Володимира. Автор „Слова про закон і благодать" чітко і лаконічно це ілюструє: „Вихваляє ж похвальними словами Римська земля Петра і Павла, від них же увірували в Ісуса Христа, Сина божого [...] Похвалімо ж і ми по силі нашій малими похвалами велике і дивне створившого — нашого учителя і наставника, великого кагана нашої землі Володимира..."[11] Паралель між Павлом і Володимиром не обмежується християнізаційною діяльністю. Для їхніх образів в однаковій мірі характерний екзистенціальний опозиціонізм — життя-до-Христа і життя-у-Христі й однаково важливий саме момент навернення. У перший період життя обоє ведуть активну антихристиянську діяльність: Савло, гноблячи християн в Єрусалимі, прагне полонити християн у Дамаску; Володимир, захопивши християнський Херсонес, готовий рушити на християнський Константинополь. І, що особливо важливо, перш ніж навернутись, обоє сліпнуть!

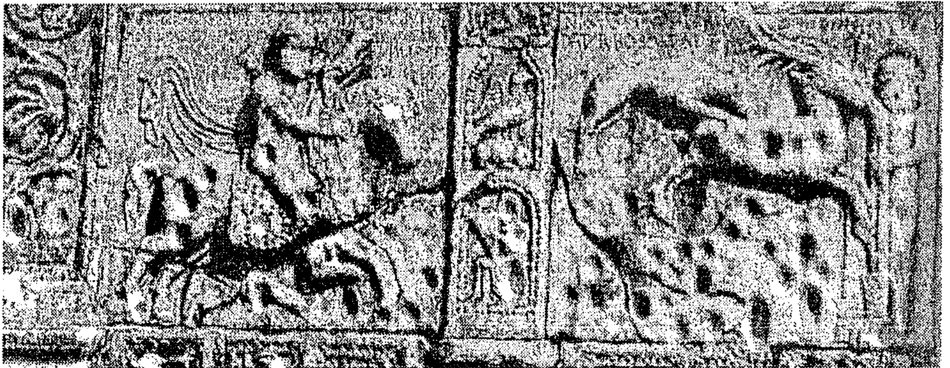
Як бачимо, літературні образи Володимира і Павла виявляють справді багато споріднених аспектів, але чи справедливо принцип цього образного паралелізму поширювати на візуальне мистецтво? Чи можна композицію новознайденої михайлівської плити пов'язувати з темою охрещення князя Володимира?

Позірно спорідненість виявити складно (наверненню Володимира не передувало знамення, і ніде не зазначено, що воно сталося під час походу), проте для комплексного бачення проблеми слід враховувати і певну образотворчу традицію, яка все ж дає підстави пов'язати михайлівський рельєф з княжою (а точніше, імператорською) іконографією. Зокрема, простежується зв'язок зображення на михайлівській плиті з композицією відомою під назвою „Adventus (в'їзд) імператора", особливо в її лаконічному варіанті, коли імператор зображався як одинокий вершник зі списом у руці (іл. на с. 244). Однак цей зв'язок має, так би мовити, обернений характер, адже композицію, відтворену на михайлівському рельєфі, за всіма ознаками можна охарактеризувати як „анти-adventus". Замість величі тріумфу — прикрість поразки: засліплений знаменням, вершник зображений на межі падіння з гнаного вчвал коня. Без перебільшення, це найтрагічніше зображення вершника в комплексі пам'яток середньовічного мистецтва. Несподівано виразна динамічність на тлі загальної маси урочисто статичних репрезентацій людського образу вже сама по собі виводить цей рельєф на вістря тогочасного мистецького новаторства, проте власне*

Нова знахідка...— С. 14). Дмитріївський собор і монастир заснував князь Ізяслав Ярославич, як повідомляє літопис, щоб „зробити його вищим" від Печерської лаври (див.: Літопис руський.— С. 97).

[11] Іларіон Київський. Слово про закон і благодать // Історія філософії на Україні: Хрестоматія.— К., 1993.— С. 17.

* У мистецтві XI—XII ст., з огляду на його тотальний ієратизм, багаті на експресію та динамічність в передачі руху образи вважаються новаторськими. Як приклади можна згадати мисливську сцену на візантійській різьбленій скриньці з кафедральної скарбниці в Труа (X—XI ст.), а також романський гобелен з Байє (1070—1080) — вишиту на тканині сімдесятиметрової довжини візуальну оповідь про битву під Гастінґсом між англосаксами



„Теодорікс переслідує оленя до пекла“, рельєф, Італія, XII ст., західний портал храму св. Зенона у Вероні

трагізм образного ладу виступає підставою для твердження про його унікальність.

Які ж джерела іконографії та образности новознайденої михайлівської плити?

Очевидно, свою роль у формуванні композиції відіграла сцена явлення волхвам Вифлеємської зірки, відтворена у вже згадуваній (в зв'язку з тлумаченням значення жесту вершника) візантійській мініатюрі зі „Слова на Різдво“ Йоана Дамаскіна (іл. на с. 243) — саме на зразках книжкової ілюмінації київський майстер міг обґрунтувати свої неканонічні новаторства. Однак справжніх джерел цієї іконографії доцільно шукати все ж серед творів монументальної пластики, що підтверджується існуванням низки композицій, на позір близьких до михайлівської плити. Передовсім слід згадати рельєфи Дмитріївського собору у Володимирі-на-Клязьмі (1194—1197). Вони також зображають вершників з піднятими руками[12] (іл. 7). Але їхній жест має інший характер і пов'язаний з темою „возхваленння“[13]. Для михайлівської плити володимирські рельєфи є суміжною гілкою розвитку зі спільного іко-

та норманами. Серед українських пам'яток варто відзначити фрески „Полювання на ведмедя“ та „Полювання на дикого коня“ у вежах Софії Київської та, звичайно ж, кінний образ св. Нестора (особливо близький до зображення Савла) на рельєфі з Державної Третьяковської галереї. З-поміж групи названих творів михайлівський рельєф вирізняє домінування в образності трагічного (а не переможного) начала.

[12] Значення цих зображень достеменно не з'ясоване. Г. Вагнер припускає, що вершники з Дмитріївського собору могли мати значення „героїзованих символів“ на зразок того „як це було в Римі“ (див.: Вагнер Г. К. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV—XV веков.— Москва, 1980.— С. 202).

[13] Не випадкова спорідненість володимирських рельєфів з іконографією міфічних близнюків Діоскурів, синів Зевса і Леди. Так, на свинцевій пластині пізньоримського часу (III ст.) з Метрополітен-музею в Нью-Йорку Діоскури зображені верхи на конях, з піднятими руками — так вони вітають Геліоса (див.: Matllews Th. F. The Clash of Gods. A Reinter pretation of Early Christian Art.— Princeton, 1995.— P. 173, il. 134). Вершники на фасаді Дмитріївського собору в той сам спосіб складають шану Олександрові Македонському, що, як і Геліос, зображений у верхній частині композиції.

нографічного стовбура, коріння якого в Україні сягають ще часів скіфської держави. Власне зі скіфським періодом в українському мистецтві пов'язана поява теми взаємодії людини і коня, розробка якої відзначалась фантастичною варіативністю, нехарактерною для наступних епох. Проте безпосередню спорідненість композиційні схеми київської монументальної пластики XI—XII ст. виявляють з поховальними стелами Боспорського царства, серед яких збереглася велика група із зображеннями вершників. Ця група одна з найчисленніших і поділяється на декілька типів[14]*. Зокрема, стела Ескіна та Архія (перша половина I ст.) репрезентує двох вершників, що стоять навпроти один одного*[*] *(іл. 8), і є аналогією до двох київських рельєфів (друга половина XI — початок XII ст.) з парними зображеннями святих воїнів на конях (іл. 2, 3). Натомість стела Перігена, сина Асклепіада (I ст.), зображає вершника, що мчить, піднявши руку з нагайкою (іл. 9), і тим самим виявляє спорідненість з новознайденою михайлівською плитою. Зображення вершників у русі доволі рідкісні в поховальній пластиці Боспору*[15] *і своєю появою зобов'язані культурному діалогові з Парфянським царством (Іран)*[16]*, мистецтво якого зазнало еллiністичного впливу. Зокрема, в Луврі зберігається теракотовий рельєф з фіґурою парфянського вершника (I—II ст., іл. 10), композиційно близький як до стели Перігена, так і до михайлівської плити.*

Аналогічний мотив проявився і в мистецтві латинського Заходу: на порталі церкви святого Зенона у Вероні зображено короля остготів Теодорікса, що переслідує оленя до пекла (XII ст., іл. 11). Це приклад використання германської міфологічної тематики в оздобі західнохристиянського храму. Теодорікса зображено верхи на коні з піднятою лівою рукою. Кінь мчить учвал, а за спиною у вершника розвівається плащ.

Простежується, отже, певний зв'язок між зображеннями такого ґатунку і темою переходу людини в потойбічний світ. Відлуння цієї теми вчувається і в михайлівському рельєфі, адже навернення — це, власне, трансформація людини, перехід від язичництва до християнства. Однак ні іконографічна, ні тематична спорідненість новознайденого михайлівського рельєфу з творами поховального мистецтва ще не пояснює трагізму його образності. Річ у тому, що головним мотивом згаданих творів виступає героїзація вершника, натомість михайлівський рельєф репрезентує щось сутнісно протилежне. Очевидно, на автора цієї композиції — безперечно, добре обізнаного з досягненнями світового мистецтва — вплинула депресивність тогочасної суспільної

---

[14] Боспорские надгробные рельефы — V в. до н. э. — III в. н. э.: Каталог выставки.— Ленинград, 1990.— С. 18.

[*] Генетично ця композиція пов'язана з давнішими українськими пам'ятками, як, наприклад, срібний ритон з кургану Карагодеуашх (IV—III ст. до н. е.) або позолочена чаша (IV ст. до н. е.) з кургану Солоха.

[15] Боспорские надгробные рельефы...— С. 60.

[16] Вагому роль у формуванні християнської іконографії вершників мистецтво Ірану відіграло і в наступний — сасанідський період (див.: Жишкович В. Східні джерела в пластиці України-Русі (X—XIII ст.) // Народознавчі зошити.— 1995.— № 3.— С. 154). Східний вплив на мистецтво Візантії та її сусідів стосувався саме посилення динамічности кінних зображень.

атмосфери, викликана княжим розбратом та низкою невдач у війні з половцями[17].

Відштовхуючись від традиції героїзованих кінних зображень, автор михайлівського рельєфу повернув у цілком несподіване ідеологічне русло. Характерний для її зразків мотив перемоги він передав через зображення поразки, а тема навернення Савла (його образ асоціювався з образом князя Володимира) виявилася для цього найбільш відповідною. Адже в певному сенсі навернення — це перемога, тріумф християнського світогляду, переродження людини, порятунок її душі, але водночас воно також поразка, крах нехристиянського світогляду, виокремлення людської гордині, вияв слабкости людської природи супроти волі й сили Бога.

Окрім цієї містичної діалектики, композиція новознайденої михайлівської плити несла і суто соціальний зміст, причому антикняжого і антивійськового спрямування. У своїй основі вона суперечила тиражованим сценам мисливства та сакралізованого вороговбивства, бо зображала не перемогу, а поразку. Показово, що в „Повчанні дітям“ (багатому на документальні подробиці) серед небезпек, які загрожували його життю, Володимир Мономах поряд з „війною“, „водою“ і „звіром“ згадує „падіння з коня“[18]*. Коли ж взяти до уваги, що його життя (згідно з автобіографією, викладеною в „Повчанні...“) складалося з безконечних походів та полювань, то стає очевидним, що така небезпека загрожувала йому щодня. Безперечно, у цьому сенсі Володимир Мономах не був унікальний для свого часу. А отже, в його середовищі композиція михайлівського рельєфу викликала особливо активні переживання, епатувала свідомість. Несучи в собі виклик людській гордині, вона експресивно проповідувала одержимим війною княжатам принцип християнського пацифізму: „Хто-бо підноситься — буде впокорений, а хто впокоряється — той піднесеться“ (Лука, XIV, 11).*

Назар КОЗАК

[17] Дуже показові в цьому сенсі роздуми літописця з приводу причин появи половецької загрози та виникнення усобиці: „За гріхи наші напустив Бог на нас поганих, і побігли руські князі, і перемогли половці. Наводить Бог у гніві своєму іноплемінників на землю, і тоді, коли вони в скрусі, [люди] звертаються до Бога; усобна ж війна буває од зваби диявольської“ (див.: Літопис руський.— С. 104).

[18] „...коли я од війни, і од звіра, і од води, і з коня падаючи не помер, то ніхто з вас не зможе покалічитися і вбитися, доки не буде се Богом звелено“ (див.: Літопис руський.— С. 461—462).

СКУЛЬПТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI—XVII СТОЛІТЬ У ЗБІРКАХ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ

Кожний новий твір пластики, що поповнює досить скромний фонд давньої скульптури в Україні, заслуговує на особливу увагу. Тим часом збірка ренесансної та ранньобарокової пластики Національного музею у Львові[1] складається не з кількох окремих пам'яток, а з десятків творів переважно високої мистецької вартости. І хоча кількість їх порівняно невелика — близько 40 позицій, колекція є однією з найбільших в Україні музейних збірок скульптури того часу. Кількісно її переверщує тільки колекція Львівської галереї мистецтв, інші ж музеї зберігають лише поодинокі твори.

Така ситуація пояснюється тим, що від другої половини XVI—XVII ст. пам'яток скульптури дійшло до нас небагато, а до другої половини XVI ст. не маємо їх, можна сказати, взагалі. Очевидно, що давніших творів просто не збереглося.

Майже всі пам'ятки, що уціліли дотепер, походять зі Львова та інших міст Галичини і пов'язані переважно з католицькими храмами. У східнохристиянському обряді мистецтво пластики не набуло поширення. В оздобленні церков домінувало малярство, а пластика почала використовуватися у вигляді декоративної різьби приблизно від середини XVI ст. А все ж, кажучи про скульптуру в Україні, не можна приписувати заслугу її розвитку тільки західним впливам і західним майстрам, хоча їх роль значна. Без сумніву, існувала також і давня місцева традиція, що бере початок ще в мистецтві дохристиянських часів, мистецтві дрібної пластики та рельєфів княжих часів. Інакше не могли б з'явитися своєрідні форми, притаманні лише скульптурі західноукраїнських земель.

У творах пластики Галичини, що була тоді „плавильним казаном" мистецьких напрямів, течій і стилів"[2], відбилися також традиції україн-

---

[1] Про неї згадується тільки у статтях В. Свєнціцької: Свенцицкая В. Резное дерево // Декоративное искусство СССР.— 1966.— № 12.— С. 45—47; її ж. Українська скульптура минулих сторіч // Український календар. 1970.— Варшава, 1969.— С. 304—308. Більшу увагу дослідників привертали лише різьблені колони, що походять з Дунаєва. Їм присвячені окремі статті І. Пйотровського (Piotrowski J. Zabytki artystyczne w Dunajowe // Sprawozdania Grona konserwatorów Galicyi Wschodniej.— Lwów, 1911.— T. 3.— S. 3—9), М. Моздира (Моздир М. Дунаївські колони // Образотворче мистецтво.— 1971.— № 4.— С. 19), у своїх публікаціях до них звертаються М. Ґембарович, В. Любченко, В. Овсійчук, Д. Степовик.

[2] Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко.— К., 1966.— С. 33.

ського іконопису й народної різьби на дереві, впливи, сприйняті із Заходу, і багатство орнаментики східних тканин. Тогочасну галицьку різьбу формували місцеві й приїжджі майстри. Причому більшість скульпторів, що їх вважаємо керівниками майстерень, походили з Нідерландів та понімечених міст — Вроцлава і Ґданська.

Упродовж другої половини XVI—XVII ст. мистецтво Галичини еволюціонувало від ренесансу до бароко. Ці стилі мали тут сприятливий ґрунт, підготований місцевими суспільно-економічними умовами.

Характерною ознакою мистецтва того періоду є „плинність“ границь між стилями та стійка життєвість ренесансних традицій, що у скульптурі другої половини XVI — першої половини XVII ст. переважають. Водночас з початком XVII ст. стають помітними елементи західного маньєризму, починають розвиватися барокові форми. Часто різні стилі й течії переплітаються у творчості одного майстра чи навіть в одному творі (таких прикладів предостатньо і в музейній колекції).

У другій половині XVII ст. традиції мистецтва Відродження зберігає головно скульптура провінційних майстрів. У мистецтві великих міст домінує бароко. Його впливи особливо відчуваються у творах митців, котрі обслуговували аристократичні кола і церкву й у своїх смаках орієнтувалися на новітні мистецькі уподобання європейських дворів.

Усі ці процеси відображають і пам'ятки скульптури зі збірки Національного музею.

Початки формування музейної колекції належать до кінця XIX ст. і пов'язані з кількома збірками при українських культурно-освітніх та наукових організаціях Львова — Ставропігійському інституті, Народному домі, Науковому товаристві ім. Шевченка, а згодом — і Богословській академії. Після ліквідації усіх музейних збірок у 1939 р. деякі групи творів влилися частково до колекції Національного музею. Є окремі твори з музею „Бойківщина“ в Самборі, а також — з приватних збірок (як, наприклад, скульптура з колекції М. Грушевського). Крім того, після заснування Національного музею у Львові його фонди поповнюються також цінними знахідками, привезеними з науково-збиральницьких експедицій по Західній Україні (передусім у 1960—1970-х роках). Твори походять з різних реґіонів. Переважна більшість — з околиць Львова (з сіл Оброшина, Дунаєва, Жиравки, Дмитре, Рогізного), але є окремі предмети з Прикарпаття, Волині, Поділля.

Відображають вони різні стилістичні напрями, причому більшість репрезентує високий професійний рівень тогочасної скульптури.

Збірка складається з фіґур святих та окремих фраґментів, що входили, очевидно, до ансамблів „малої архітектури“ (вівтарів, надгробків, сталль-лав з храмових інтер'єрів). Твори переважно дерев'яні, але є три скульптури з місцевого алебастру — каменю, високо цінованого у той час. Це — рельєф „Покладення до труни“ з Тернополя, „Голова чоловіка“ та „Жіноча постать“ з Олики. Вся скульптура (як дерев'яна, так і кам'яна) спочатку була поліхромована, але дійшла до нас деколи з осипами, повною втратою фарбового шару або ж у перефарбованому вигляді. При цьому вона багато втрачає, оскільки була розрахована на сприйняття саме в єдності пластичного і колористичного рішення.

Важливими є питання про первісне походження творів та проблема різьбярських осередків. На жаль, через невелику кількість творів та скупі

відомості про них неможливо скласти цілісну картину її розвитку в Галичині. Однак досить упевнено ряд пам'яток нашої збірки можна приписувати до львівського мистецького кола.

У XVI—XVII ст. Львів був провідним центром скульптури в Україні. Тут працювало багато художників, діяли цехові організації.

Про інші різьбярські осередки та їхні традиції на території Західної України відомо небагато. Але високий рівень пам'яток опосередковано підтверджує припущення про їх існування. У багатьох випадках роботи за межами Львова виконували львівські скульптори. Не викликає також сумніву, що майстри з інших міст перебували під значним впливом львівського мистецького середовища.

Очевидно, одним з помітних різьбярських центрів Галичини після Львова був Самбір. Близько 1575 р. тут діяв львівський скульптор Герман ван Ґутте[3]*. Як вважає М. Ґембарович, у другій половині XVI — першій половині XVII ст. у Самборі існувала каменярська різьбярсько-сницарська школа.*

Можна припускати, що працювали скульптурні майстерні і в Бродах, Жовкві, Бережанах, Луцьку. Про це свідчать окремі скупі відомості, почерпнуті з архівних джерел.

У Бережанах виконували роботи львівські скульптори ван Гутте та Генріх Горст (?—1612), мав свою майстерню Йоган Пфістер (1573—1642). Напевно, під його безпосереднім впливом розвинула пожвавлену діяльність група місцевих скульпторів[4]*.*

Значним мистецьким осередком в Україні була Жовква[5]*. Як відомо з ґрунтовно опрацьованих архівних матеріалів, у Жовкві працювали українські майстри, серед них — Юрій Михалович (кінець XVII ст.) і Симеон Путятицький (1703—1726)*[6]*.*

Активне мистецьке життя, як довідуємося з давніх документів, вирувало у Бродах[7]*. Мабуть, тут працювали і скульптори. В матеріалах міського архіву виявлено, крім імен 17 малярів, одного скульптора — Олександра. Також є дані про золочення та розфарбовування скульптури — як дерев'яної, так і кам'яної*[8]*.*

Відомо про луцького скульптора кінця XVII ст. Войцеха Прохенковича, що був, як припускає Є. Смуліковська[9]*, потомком скульптора Олександра Прохенковича.*

До музею твори потрапляли і з сільських костелів та церков. Але переважно ці храми не можна вважати місцями їх первісного призна-

---

[3] До його робіт належать переробки в парохіяльному костелі в Самборі, надгробок єпископа Валентина Гербурта (1575) у Фельштині, надгробок Яна і Софії Сенинських (бл. 1580) (Gębarowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce.—Toruń, 1962.— S. 100—103).

[4] Любченко В. Ф. Львівська скульптура XVI—XVII століть.— К., 1981.— С. 180—181.

[5] Свєнціцька В. І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.— К., 1966.— С. 59—64.

[6] Там само.— С. 64; Mańkowski J. Mecenat Jana III w Żółkwie // Prace Komisji historii sztuki.— 1948.— N 9.— S. 131—132.

[7] Александрович В. Малярський осередок у Бродах // Дзвін.— 1990.— № 3.— С. 113—118.

[8] Там само.— С. 118.

[9] Smulikowska E. Prospekty organowe w dawnej Polsce.— Wrocław etc., 1989.— S. 344—345.

чення. Багато скульптурних творів було перенесено у сільські храми з міських костелів у зв'язку з пізнішим переоформленням інтер'єрів, передовсім — барóчними реконструкціями у XVIII ст. Саме так опинилися групи скульптур у Жиравці, Оброшині, Дунаєві. Мабуть, усі вони є частинами скульптурних ансамблів, що свого часу прикрашали інтер'єр львівського кафедрального собору чи його каплиць.

Крім того, знайдені документальні дані дають підставу поєднати „Ангелика" з Войнилова[10] й „Ангела з орлом" з Межиріча-Острозького із храмами, звідки їх привезено.*

Наші скульптури, як і переважна більшість пам'яток того часу, анонімного авторства й не датовані. Архівний матеріал також дуже обмежений. І тому доводиться спиратися передусім на стилістичний та іконографічний аналіз.

Тогочасне мистецтво було колективним і анонімним, отже, руку окремого скульптора відрізнити буває вкрай важко. Наприклад, над одним великим вівтарем працювали різьбярі, теслярі, малярі, золотарі. Більшості майстрів і замовників, за звичаями ще середньовічного цехового ремісництва, не залежало на зазначенні конкретного авторства того чи іншого предмета або частини ансамблю.

*Простежуючи еволюцію скульптури вказаного періоду на прикладі нашої збірки, неможливо докладно спинятися на характеристиці кожної пам'ятки. Мабуть, доцільніше приділити більше уваги групі творів, об'єднаних походженням і стилістикою. Такою повно і добре збереженою групою є скульптури першої третини XVII ст. зі с. Оброшина біля Львова, виконані на високому професійному рівні**. Хронологічно пам'ятки можна розмістити посередині досліджуваного періоду, і вони дають змогу наочно простежити своєрідну стильову дифузію. Умовну групу утворюють шість (три пари) об'ємних зображень святих та пара рельєфних херувимів. Всі вони виконані з дерева, вкриті ґрунтом з поліхромією (кольорові лаки, сріблення та золочення). Твори різняться деякими стилістичними та технічними особливостями, виконало їх, мабуть, кілька різьбярів. Але загалом вони становлять як у пластичному, так і в колористичному вирішенні злагоджену й гармонійну цілість. Очевидно, колись ці твори були органічною частиною єдиної архітектурно-скульптурної системи — вівтаря. Виразніше уявлення про розміщення скульптур у цьому ансамблі може дати єдина збережена архітектурна деталь — декоративне обрамлення — ніша з ренесансною аркою. Судячи з розмірів, вона належала одному з апостолів***. Мабуть, оброшинські скульптури були розміщені за традиційною схемою: стояли в нішах, на різних ярусах, попарно — по обидва боки від центрального*

---

[10] Походить ангелик з церкви Святої Трійці, під яку 1868 р. було пристосовано мурований костел. Цей дерев'яний у минулому храм, збудований 1610 р., належав до найкращих ренесансних костелів Західної Галичини (Sprawozdania Grona konserwatorów...— Teka t. 3.— S. 6). Під час Журавнівської битви костел горів, наприкінці XVIII ст. його відбудував В. Копистинський (Słownik geograficzny Królestwa Polskego i innych krajów słowiańskich.— Warszawa, 1885.— T. 6.— S. 378).

* З музейних даних відомо, що „Ангел з орлом" був привезений 1960 р. з церкви Межиріча-Острозького.

** Твори придбано музеєм 1907 р. з церкви с. Оброшина.

*** За твердженням В. Свєнціцької, ідентичні ніші мали всі скульптури.

Апостол Павло, с. Оброшине Львівської обл. Перша третина XVII ст. *Дерево, поліхромія, позолота.* Національний музей у Львові.

Херувим. Фраґмент, с. Оброшине Львівської обл.
Перша третина XVII ст. *Дерево, поліхромія, позолота.*
Національний музей у Львові

Св. Цецилія. Фраґмент, с. Оброшине Львівської обл.
Перша третина XVII ст. *Дерево, поліхромія, позолота.*
Національний музей у Львові

зображення. Щодо первісного призначення фрагментів декоративної різьби з голівками ангелів, то належали вони, як можна здогадуватися, до завершення бічних крил вівтаря.

Найбільші за розмірами постаті святих з довгими бородами і з коронами (очевидно — царі). Мабуть, це зображення царів-пророків (про це свідчить картуш в руках одного з них) Давида і Соломона. Цар Давид — епічний герой, цар-воїн; згадується в старозавітних оповідях як музикант-віртуоз і вважається автором псалмів. У нашому випадку зображення святого збереглося без атрибутів, але цілком ймовірно, що він тримав арфу (маленький уламок якої залишився на грудях). Таке припущення підтверджується його позою, рухом рук та замріяним виразом обличчя.

Соломон — великий мудрець всіх часів, легендарний автор „Пісні Пісень“. Очевидно, саме тому він зображений як мудрий правитель, що в руці тримає картуш з написом — на жаль, майже цілком втраченим.*

Зображення царів вирізняються ренесансною монументальністю, врівноваженістю, спокоєм. Незважаючи на статичність постатей та стриманість рухів, в їхніх фігурах вчувається прихована енергія й сила. Вольові обличчя — вдумливі, сповнені благородства. Фігури видовжених пропорцій побудовані анатомічно правильно (що особливо добре видно в скульптурі царя з картушем, де драперія щільніше прилягає до тіла і виявляє його форми); обличчя і руки пластично модельовані.

Менші за розмірами дві чоловічі фігури — з втраченими атрибутами. Однак аналіз іконографічних зразків свідчить про те, що це постаті апостолів Петра і Павла. Як відомо, християнська іконографія часто поєднує ці образи.

Апостол Петро, якого Христос ставить пастирем над своїми „вівцями“, тримав, очевидно, у правій руці ключі від небесного царства, а в лівій — книгу (збереглися залишки кріплень). Апостол Павло — „учитель всесвіту“ — був зображений з книгою та, можливо, з мечем.

Скульптура Петра виконана в „сухішій“ манері. Пропорційну фігуру апостола її автор будує досить динамічно, добре передає рухи. Гарна пластика обличчя, а також будова голови. Автор вміло передає складки античного одягу. Близькою іконографічною аналогією до аналізованого твору є у львівському мистецтві апостол Петро з вівтаря каплиці Кампіанів[11]. Але, на відміну від її автора Горста, автор оброшинської скульптури будує фігуру за правилом контрапосту. Обличчя нашого апостола більше індивідуалізоване і добріше. Воно, за трактуванням, нагадує обличчя пророків і апостолів на фасаді каплиці Боїмів у Львові (1612—1615). Можливо, обидва апостоли (з каплиці Кампіанів у Львові та з Оброшина), незважаючи на часові й авторські відмінності, зазнали іконографічного впливу статуї апостола Петра з каплиці Зигмунта у Вавелі[12].

---

* Залишилися лише дві букви: SJ.

[11] Дослідники відносять твір до 80-х років XVI ст. і приписують Г. Горсту (Gębarowicz M. Studia nad dziejami...— S. 184; Любченко В. Ф. Львівська скульптура...— С. 73).

[12] Див.: Kozakiewiczowa H., Kozakiewicz S. Renesans w Polsce.— Warszawa, 1976.— S. 52, il. 38—39; Miasto Kraków. Wawel. Katalog zabytków sztuki w Polsce.— Warszawa, 1965.— T. 4, cz. 1.

Постать апостола Павла виконана не так майстерно. Її автор, хоч і старається наслідувати сницаря, що виконував скульптуру Петра, робить це досить невпевнено.

Ще два твори, які можна поєднати між собою, — невеликі жіночі фіґурки. Одна з них — з органом в руках, покровителька музикантів свята Цецилія. Друга збереглася без атрибутів, тому ідентифікувати її неможливо. Ці трохи грубуваті, але особливо чарівні скульптурки виконані ніби одним ударом різця. Їм не шкодить деяка непропорційність (трохи завеликі відносно тіла руки, великувата, дещо видовжена і ніби сплющена голова, що виконана з такими ж огріхами та в подібній манері, як і голова апостола Павла). У всьому скульптури вирішені лаконічніше, ніж інші. Духовна наповненість, а також плавність ліній та рухів зближує ці твори із зображеннями царів, проте останні виконані професійніше.

Особливе місце серед оброшинських творів займають два окремі парні фраґменти різьби. На них зображені барельєфні голівки херувимів з підгорненими крильцями, в оточенні плоскорізьбленого орнаменту. Своєю формою рельєфи нагадують декоративне завершення царських врат.

Голови ангеликів (особливо — лівого) чудово модельовані, і це свідчить про руку талановитого скульптора. Їхні обличчя сповнені лагідности та дитячої безпосередности, що характерно для численних зображень ангеликів доби Відродження. Правда, в орнаментальній частині вчувається відгомін маньєризму, але визначальним у рельєфах є їх загальний мажорний настрій, переважно не характерний для нього.

Значну подібність до оброшинських рельєфів знаходимо в епітафії Яна Даниловича з костелу м. Олеська. Дослідники приписують цю епітафію Йоганові Пфістеру і датують її приблизно часом після 1618 р., коли помер Данилович[13]*. Впадає в око разюче подібне до наших рельєфів трактування обличчя і волосся херувимчика, пір'їн на його крильцях, а також ромбоподібного медальйона на такій самій стрічці. Аналогічно трактовані й декоративні елементи. Такі ж риси можна завважити ще в одному, приблизно тогочасному, творі Пфістера — епітафії Томаша Піравського*[14]*. І тут простежується подібність трактування облич та крил у херувимів з Оброшина і ангеликів-путті — на рельєфі Пфістера. Зберігається також виконання окуттєвих і рольверкових елементів орнаменту. Всі згадані рельєфи однаково завершуються по боках двома кульками — більшою і меншою.*

Але не тільки з цими двома епітафіями Пфістера мають аналогії наші барельєфи. Рівнем виконання, манерою пластичного моделювання обличчя вони близькі й до інших творів, зокрема, виконаних у дереві.

Високі мистецькі вартості рельєфів з Оброшина, як і зазначені стилістичні аналогії дають підстави впевнено приписати їх Йоганові Пфістеру. Очевидно, оброшинські рельєфи свідчать про якусь важливу сторінку творчої біографії майстра, відомостей про котру дотепер не виявлено.

Отже, аналіз групи скульптур з Оброшина показує, що виконувало їх кілька сницарів. З конкретною особою, провідним львівським майстром

---

[13] Gębarowicz M. Studia nad dziejami...— S. 319, 320; Любченко В. Ф. Львівська скульптура...— С. 160.

[14] Там само.

Йоганом Пфістером пов'язуємо рельєфи херувимів. Три інші пари скульптур посідають скромніше місце в мистецькій спадщині України першої половини XVII ст. Творами одного майстра можна вважати фіґури двох царів. Інший створив, очевидно, постаті св. Цецилії та невідомої святої, як і голову, а можливо, й цілу постать апостола Павла. І, нарешті, третій невідомий автор виконав скульптуру апостола Петра.

Якоюсь мірою в скульптурах зафіксовано різні стилістичні тенденції мистецького процесу XVII ст., наприклад, прояви маньєризму (в орнаментальній частині рельєфів з херувимами та позах св. Цецилії й невідомої святої), бароко (в динамічній постаті апостола Петра, індивідуалізації окремих постатей, у таких деталях, як картуші з завитками в руках царя Соломона), однак їх характер визначає міцна ренесансна основа. Проте львівський Ренесанс відзначається своєрідним забарвленням. Скульптури приваблюють щирістю і безпосередністю, доброзичливістю відкритих облич, рисами, які зближують їх з народним мистецтвом. Таке поєднання характерне для українського іконопису та українського мистецтва того періоду взагалі. Ряд ознак пов'язує оброшинські скульптури безпосередньо з львівською пластикою. Такими ознаками є передусім ясність задуму, простота пластичної мови, загальна врівноваженість постатей, стриманість їхніх рухів, замкнутість контурів фіґур, а також єдність об'ємного і лінеарного підходів у формальному вирішенні.

Крім того, як уже зазначалося, досить впевнено можна припустити, що оброшинські пам'ятки свого часу прикрашали інтер'єр львівського кафедрального костелу чи його каплиць. Оскільки Оброшино було літньою резиденцією львівських архиєпископів[15]*, то можна гадати, що після барокової реконструкції костелу, яку проводив наприкінці XVIII ст. архиєпископ Сераковський*[16]*, згадані твори перенесли саме до Оброшина, подібно до того, як інші вівтарі потрапили до Жиравки й Дунаєва*[17].

До збірки скульптури Національного музею у Львові входить низка інших творів, що сміливо можуть бути поставлені нарівні з найкращими пам'ятками тогочасного пластичного мистецтва.

Умовно збірку можна поділити на кілька груп, що представляють певні стилі, напрями чи перехідні тенденції.

До найраніших творів збірки належать ренесансні пам'ятки, що датуються другою половиною XVI ст. На особливу увагу заслуговує виконана в алебастрі голова невідомого (деталь втраченої скульптури з Олики), що ілюструє найкращі риси мистецької культури Відродження.

Єдиним у збірці твором зі свого роду оповідним сюжетом є алебастровий рельєф кінця XVI ст. „Покладення до труни" з Тернополя[18]*. Центральна його група пройнята стриманою скорботою. Тут нема пронизливих голосінь та піднятих рук, характерних для готичного мистецтва, нема також динаміки, боротьби суперечностей, що*

[15] Słownik geograficzny Królestwa Polskego i innych krajów słowiańskich.— Warszawa, 1886.— T. 7.— S. 343.

[16] Любченко В. Ф. Львівська скульптура...— С. 213.

[17] Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII століть.— К., 1985.— С. 85—86.

[18] Про походження з Тернополя є дані в каталозі: Свенцицкий И. С. Опись музея Ставропигийского института во Львове.— Львов, 1905.— № 655.

*притаманні мистецтву бароко. Марія з болем дивиться на мертвого сина; обережно опускають тіло Никодим і Йосиф Ариматейський; Марія Магдалина завмерла біля ніг Христа; зі скорботою схилив голову Іван. Христос потрактований як мертвий герой. Його обличчя і тіло не спотворені смертю. Про традиційність трактування зображуваної сцени свідчать, зокрема, дві близькі сюжетні та композиційні аналогії, що походять зі Львова**.

Досконалістю та одухотвореністю вражають зображення невідомого святого (Стефана?) з Жиравки (кінець XVI — перша половина XVII ст.), голівки ангеликів з Волиці-Деревлянської (кінець XVI — початок XVII ст.), рельєф „Ангел з орлом" з Межиріча (кінець XVI — початок XVII ст.).

Яскраво виражені риси маньєризму можна спостерегти у фрагменті декоративної різьби з Войнилова (20-ті роки XVII ст.). У ньому використано традиційний для маньєризму абстрактний орнамент, складений з есоподібних мотивів, переплетених гілок та листків, „перлин". Дуже характерне в сенсі стилю також і спотворене гримаскою обличчя ангелика.

Оригінальним прикладом перехідних від маньєризму до бароко форм є чотири різьблені колони з с. Дунаєва (20-ті роки — середина XVII ст.). Їх стовбури суцільно вкриті декоративним рельєфом у поєднанні з об'ємними фігурками ангеликів-путті. Детально членований орнамент, у який вплетені фантастичні рослини, корони, маскарони, за своїм характером є маньєристичним. Але визначальні у колонах масивність цілої форми, динамічні співвідношення елементів, що віддзеркалюють тенденцію переходу до барокової стилістики.

Соковиті, округлені й побільшені форми, притаманні ранньому українському бароко, наочно проступають у фігурі ангела, що сидить, з Жиравки (третя чверть XVII ст.). Динамічний контур постаті ще більше ускладнюється широким жестом відведеної руки. Складки одягу глибокі, утворюють різкі тіні. Обличчя індивідуалізоване, натуралістично промодельоване.

Збірка скульптури Національного музею у Львові відзначається багатством та різноманітністю пластичних форм. У стильовому плані музейні пам'ятки мають риси, загалом притаманні скульптурі Західної України.

Колекція Національного музею істотно поповнює фонд давньої пластики в Україні, пам'ятки якої свідчать про розквіт мистецтва скульптури в зазначений період, про нове розуміння естетичного ідеалу, дають повніше уявлення про загальний розвиток західноукраїнського мистецтва тієї епохи.

Христина МАКОВЕЦЬКА

* Рельєф „Покладення до труни" — з пределли вівтаря Шольца-Вольфовича (кінець XVI ст.) у костелі св. Миколая та вівтаря каплиці Боїмів (1611—1615).

ХУДОЖНЄ КАМЕНЯРСТВО У ЛЬВОВІ (КІНЕЦЬ XVI — ДРУГА ПОЛОВИНА XVIII СТОЛІТЬ)

Культура обробки каменю на території Західної України спиралася на багатовікові традиції. Камінь як будівельний матеріал використовувано у Галицько-Волинській Русі, зокрема на території Галицької землі, ще у XII—XIII ст.[1] *Завдяки своїм якостям — довговічності, міцності, декоративності, білий камінь мав широке застосування в будівництві церков, використовувався для зведення оборонних об'єктів. Білокам'яні храми Галицько-Волинського князівства були квінтесенцією галицької архітектурної школи. Білокам'яною була й архітектура деяких етнічних груп, які осіли у Львові (вірменів, можливо, німців)*[2].

Набуті у князівський період знання, вміння і досвід кам'яного будівництва через два століття дістали своє продовження у середньовічному місті. Відбудова Львова після пожеж 1527, особливо, 1571 рр. базувалася на принципах ренесансної культури. На території України Ренесанс мав особливий характер і хронологічно не збігався з європейським[3]. *Засвоюючи досягнення італійського Відродження, майстри, які працювали в Україні, вносили багато своїх конструктивних прийомів, а також художні форми, вироблені у цьому реґіоні.*

Поєднання принципів ренесансного, а потім барокового стилів з місцевими традиціями визначило характерні ознаки українського, зокрема львівського, будівництва кінця XVI — другої половини XVIII ст.

Безпосередню участь у будівництві, власне кажучи, нового міста взяли італійські майстри, які прибули до Львова. Діставши тут право громадянства, вони стали активними членами цеху будівельників і каменярів. Під впливом італійських майстрів — носіїв традицій італійської ренесансної культури — трактування ренесансних форм в архітектурі Львова мало виразний декоративний характер.

Відбудова міста наприкінці XVI ст., заборона будувати з дерева — обставини, які сприяли будівництву кам'яних житлових споруд (кам'я-

---

[1] Грушевський М. Історія України.— К., 1990.— С. 120, 125.

[2] Дашкевич Я. Р. Армянские кварталы средневековых городов. Украины // Историко-филологический журнал (далі — ИФЖ).— 1987.— № 3 (118).— С. 58; Малевская М. В., Кос А. И. Архитектурно-археологическое исследование во Львове и Львовской области // Археологические открытия (далі — АО). 1978.— Москва, 1979.— С. 361—362.

[3] Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.— К., 1985.— С. 7.

ницъ), відбудові міських оборонних стін. З каменю споруджувано оборонні вежі, ратушу, культові об'єкти.

Піднесення в будівництві привело до пожвавлення у гірничій справі, поклало початок інтенсивній експлуатації каменоломень в околицях Львова (Голоско, Личаків, Святоюрська гора) і за його межами (Миколаїв, Красів, Поляна)[4]*. Експлуатацією каменоломень займалися, дбаючи передусім про якість будівельних робіт, і члени будівельного цеху, створеного у Львові 1572 р.*[5] *Наприклад, відомі архітектори П. Красовський і П. Барбон видобували камінь в с. Красовому біля Миколаєва*[6]*.*

Для будівельних робіт використовувано тверді й м'які вапняки, пісковики[7]*. Камінь тесали зі скелі драгами, клинами або безпосередньо вибивали молотками. Висічені зі скелі брили обробляли, щоб надати їм правильних форм. Для цього використовувалися свердла, долота, молотки найрізноманітніших форм і розмірів, а також різці. У каменоломнях виготовляли тільки деякі деталі майбутніх об'єктів, блоки з нескладними профілями.*

Міцний (твердий) вапняк з верхніх горизонтів застосовувано у конструктивно відповідальних частинах цегляних будівель: з такого вапняку будували фундаменти, нижні поверхи, наріжні частини будинків. Каменем мостили тротуари, вулиці, личкували оборонні рови. З каменю зводили мости.

Легкість обробки вапняку нижніх горизонтів давала можливість виконувати з нього різноманітні архітектурно-художні деталі. Останні — невід'ємний елемент тогочасного житла.

Велика частина об'єктів середньовічного міста, що збереглася, збудована з каменю, привезеного з сіл Красова і Поляни. Серед особливо цінних споруд: Успенський храм і Трисвятительська каплиця, каплиці Боїмів і Кампіанів, ряд кам'яниць площі Ринок, українського, вірменського, а також єврейського кварталів.

Найкращим будівельним матеріалом вважався камінь зі с. Поляни. У документах він згадується як камінь сірий (сивий)[8]*. Для внутрішнього опорядження використовувано різні види алебастру (дрібнозернистий різновид гіпсу), іноді — мармур.*

Обробка тесаних блоків, призначених для декоративних потреб, полягала у шліфуванні, поліруванні (сходи, підлога), личкуванні для надання виробу відповідної якости. При обробці архітектурних деталей з пластичними характеристиками (архітектурне різьблення) використовувалася техніка, притаманна скульптурі.

Архівні джерела фіксують вартість білокам'яного матеріалу та його обробки: при оцінюванні житлових приміщень кам'яні партії їх

---

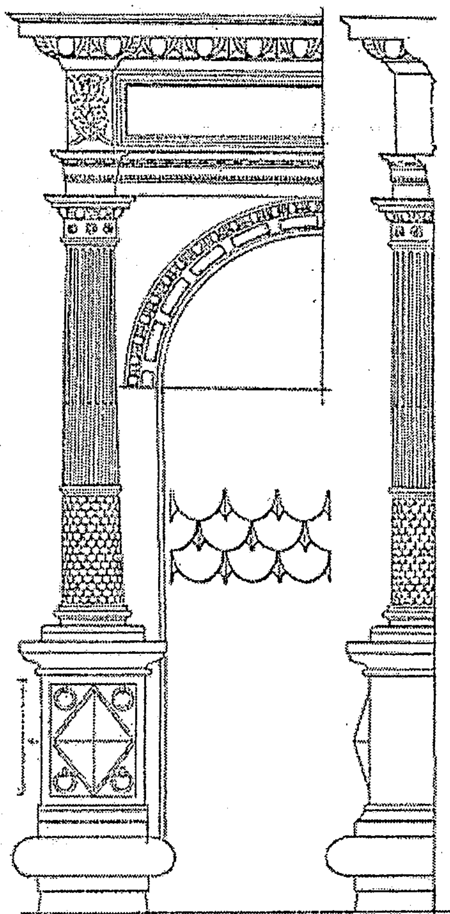
[4] Mańkowski T. Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna.— Londyn, 1974.— S. 18.

[5] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 52, оп. 2, спр. 957.

[6] Gębarowicz M. Artyści przedsiębiorcy epoki Renesansu // Biuletyn Historii Sztuki.— Warszawa, 1969.— N 3.— S. 267.

[7] Нельговський Ю. П. З історії будівельної діяльності Львівського братства в кінці XVI ст. // Українське мистецтвознавство (далі — УМ).— К., 1974.— Вип. 6.— С. 182.

[8] Акты, относящиеся к истории Львовского Ставропигиального братства // Архив Юго-Западной России.— К., 1904.— Ч. 1, т. 11.— С. 304, 672.



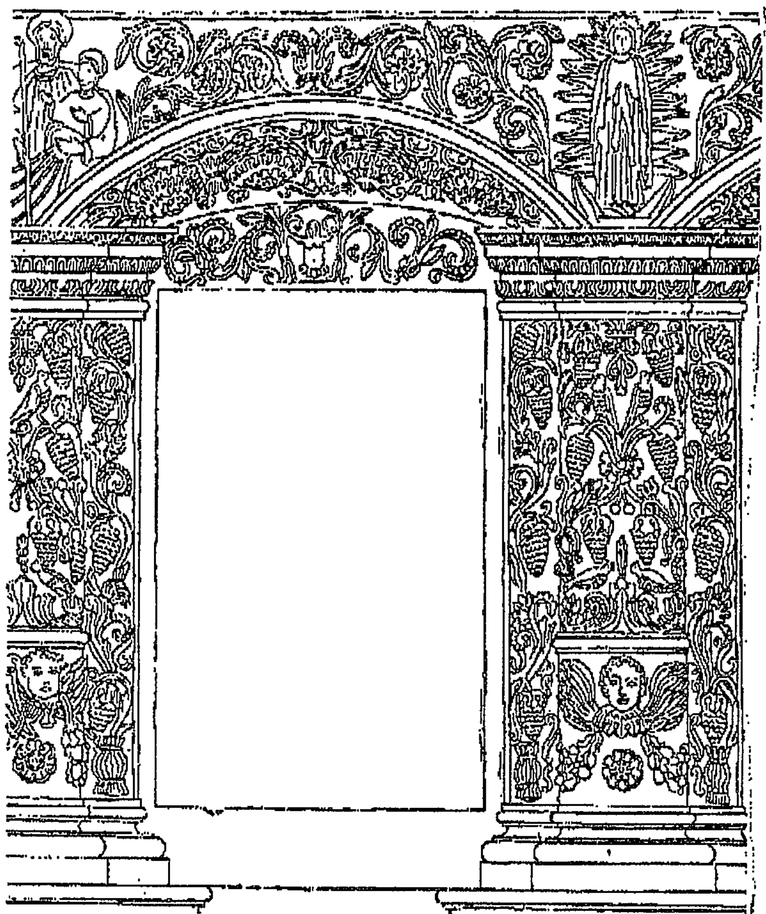
Декор фасаду кам'яниці Бандінеллі. Львів, XVII ст.
Білий камінь

оцінювалися окремо[9]. Будівництво велося надзвичайно економно, з використанням частин попередніх об'єктів.

Основний асортимент виробів каменярського ремесла становили: 1) рустовані деталі; 2) малі архітектурні форми (дверні портали, віконні обрамлення, комини); 3) різьблена дрібна пластика (маскарони, картуші, підп'ятники, замкові камені).

Декоративна обробка кам'яних блоків (звана рустикою) залежала від використовуваних знарядь праці. Для виготовлення рустики використовували кайла, долота і молотки найрізноманітніших розмірів. За допомогою останніх можна було виготовити рустику кількох видів: 1) легку, з гладко обтесаними краями (кам'яниця Массарі); 2) рівномірно стеса-

[9] Акты...— С. 646, 652, 653.



Декоративна різьба світлиці „Чорної кам'яниці". Львів, XVII ст. Білий камінь

ну з чотирьох сторін — хрещату або діамантову („Чорна кам'яниця"); 3) грубу (дику, по-іншому печерну, як, наприклад, у храмі Параскеви П'ятниці); 4) стрічкову (каплиця Кампіанів, кам'яниця Вольфовичів).

Найбагатшими формами представлена діамантова рустика: кам'яний блок оброблявся подібно до шляхетних каменів. Для діамантової рустики характерні широке, невелике або випукле дзеркало. Останнє, часто додатково пророблене, має форму гостроверхого дашка або завершується призматичною формою. Різні форми рустики в поєднанні з різноманітними її розмірами часто використовувалися в одному об'єкті (кам'яниця Бандінеллі, каплиці Боїмів і Кампіанів).

Важкими, масивними рустами зміцнювали наріжні партії будівель, а також цокольні їх частини (кам'яниця Вольфовичів). Як декоративний елемент рустовані деталі використовувано ще в будівництві Давньої

Греції, великого поширення вони набули в Італії, зокрема, у Флоренції. Значне поширення рустики в різних містах Європи пов'язують з діяльністю відомого італійського архітектора Себастьяно Серліо[10].

Старанно і рівномірно обтесані кам'яні квадри будинків сприймались як декоративний елемент (стіни Успенської церкви, кам'яниця Корнесів на вул. Руській). Каменем личкували й об'єкти, зведені з цегли. Для цегляних будівель виготовляли білокам'яні дверні портали, лиштви вікон.

З тесаного каменю робили склепінчасті, парусні, хрещаті, зміцнені тягами перекриття. Екзаменаційним завданням для каменярів було виготовлення ордерної колони і різьбленого порталу[11]*. Каменярі були авторами численних кам'яних робіт, а також виконавцями проектів архітекторів. Архівні джерела фіксують імена майстрів і виконану ними роботу.*

Велика увага приділялася виготовленню малих архітектурних форм. Складного рисунку дверні й, очевидно, віконні прорізи, які розглядаються як перехідні від готики до ренесансу, виготовляли майстри на початку XVI ст.[12] *Великого поширення мистецтво оформлення дверних і віконних прорізів набуло наприкінці XVI — у першій половині XVIII ст.*

Серед білокам'яних виробів львівських каменярів особливе місце посідає оформлення дверних отворів. Портали до них старанно викінчені, відзначаються різноманітністю форм, багатством композиції, досконалістю обробки матеріалу. Портали виготовлялися для будинків міщан, палацових об'єктів, громадських споруд, храмів, а також цвинтарних загорож. Портали прикрашали не тільки головні будинки, а й тильні будівлі. Останні, як звичайно, мали оздоби скромніших і простіших форм.

Нині портали кінця XVI — першої третини XVIII ст. збереглися в житлових об'єктах площі Ринок, на території колишніх українського, вірменського, єврейського кварталів, спорадично представлені на території старих передмість — Галицького і Краківського. Деяке уявлення про заниклі форми дає іконографічний матеріал.

Відомі сьогодні твори можна умовно поділити на три групи: у першій переважає декоративна композиція, у другій — архітектурна, у третій органічно поєднуються елементи першої й другої груп.

Перша група складається з аркових порталів (рустикованих і профільованих). Один з найбільш ранніх і найкраще збережених аркових рустикованих порталів прикрашає колишній будинок Войнаровських на вул. Руській. Будівля зберегла елементи ґотичної споруди: хрещаті склепіння, частково ґотичне мурування фасаду. Під фраґментом ґо-

---

[10] Kowalczyk J. Sebastiano Serlio a sztuka polska.— Warszawa; Wrocław, 1973.— S. 79.

[11] Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI—XVII w.— Lwów, 1892.— S. 89. Зберігся протокол іспиту (від 20 березня 1631 р.) на звання майстра Лаврентія Коханка. Див.: ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 3, спр. 3, с. 425. У 1615 р. у зв'язку із значним напливом до Львова мулярських ремісників було проведено їх розподіл на мулярів і каменярів. Саме відтоді для каменярів екзаменаційним випробуванням стало виконання порталу. Див.: Kowalczuk M. Cech budowniczy we Lwowie za czasów polskich.— Lwów, 1927.— S. 37.

[12] Трегубова Т. О. Нове про архітектуру середньовічного житла на пл. Ринок у Львові // УМ.— К., 1969.— Вип. 3.— С. 153.

тичної гостролукої арки міститься ренесансний портал з тонко викінченими квадрами рустів. Аналогічний рисунок портального обрамлення будинку на вул. Староєврейській. Зображення такого ж порталу збереглося і на давньому рельєфі, який зображає герб міста Львова (рельєф виявлено під час розкопок фундаменту середньовічного шпиталю в 1978 р.)[13].

Рустиковані аркові портали зображені й у львівських стародруках XVII ст. Вони — данина епосі, в якій жили художники, що створили ґравюри до цих видань[14].

У Львові рустиковані аркові портали житлових об'єктів звичайно не мають великих розмірів. Винятком є портали будинків на вул. Сербській, 3 і вул. Федорова, 18. Останній портал зберіг монументальне обрамлення входу з детально опрацьованими рустами, невеликим картушем і викарбуваною на ньому датою (1695), вміщеною під аркою.

Портали з діамантовим рустуванням, різнорозмірними квадрами русту, картушем і датою прикрашали і громадські споруди, наприклад, браму монастиря вірменських бенедиктинок на теперішній вул. Лесі Українки. Відзначимо ще портали цієї групи, декоровані дрібною пластикою (скульптурою Мадонни, пл. Ринок, 26; голівкою крилатого херувима на фасаді дзвіниці монастиря бенедиктинок на вул. Вічевій).

У дворику на вул. Руській, 2 напівзамуровану арку порталу прикрашає маскарон — скульптурна деталь із зображенням лев'ячої голови з китицею винограду в пащі (очевидно, тут колись був вхід у шинок або до винярні). Монументальний арковий портал королівського арсеналу, обрамлений могутніми рустами, декорує жерла двох кам'яних гармат.

Іноді квадри білокам'яних обрамлень цілком заповнені площинними зображеннями стилізованої розкритої квітки — розетами. Це один з характерних мотивів архітектурного декору у Львові XVI — XVII ст. Найкращими зразками порталів цього типу є обрамлення колишнього будинку Фрідмана у єврейському кварталі (вул. Староєврейська). У старій літературі панувала думка про те, що цей дім збудували для себе на початку XVII ст. відомі львівські архітектори Амброзій Прихильний та Адам Покора. Архівні джерела, однак, цього факту не підтверджують. Мало того, ще на початку XX ст. відомий львівський дослідник М. Балабан на підставі архівних джерел довів, що будинок був збудований на замовлення Соломона Фрідмана — діяча єврейської общини. Архітектор будови невідомий[15].

Білокам'яні портали, декоровані розетами, були й у вірменському кварталі. Про це свідчить декор, який зберігся на попружній арці порталу на вул. Вірменській, 30.

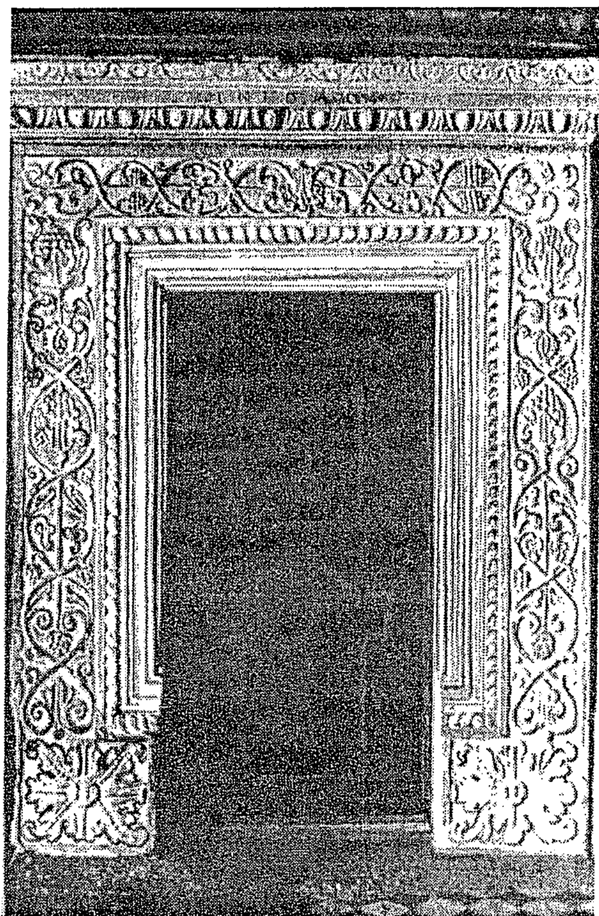
Аркові профільовані портали часто додатково прикрашали клинчастими замковими каменями, картушами, іноді — рельєфними зображеннями грона винограду, скульптурними прикрасами у вигляді декоратив-

---

[13] Аулих В. В., Багрий Р. С. Исследования средневекового Львова // АО. 1978.— Москва, 1979.— С. 291.

[14] Часослов. Типография Братства.— Львов, 1606.— С. 34; Беринда Памво. На рождество вирши. Типография Братства.— Львів, 1616.— Титул, стор. з іл.; Євангеліє. Типографія Мих. Сльозки.— Львів, 1665, ґравер Л. И.

[15] Bałaban [M.]. Żydzi lwowscy na przełomie XVI-go i XVII-go wieku.— Lwów, 1906.— S. 157.

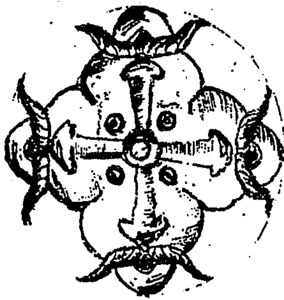
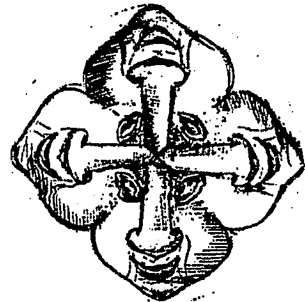
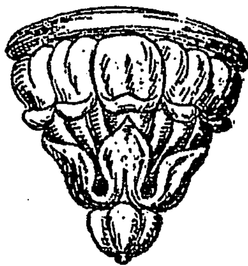
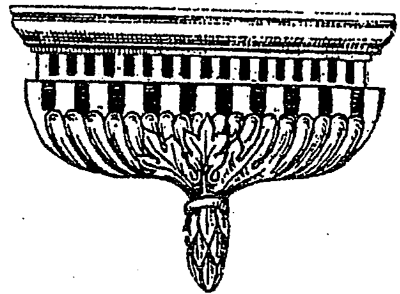


Портал „Чорної кам'яниці", інтер'єр.
Львів, 1614. Білий камінь

но обрамленого щита. Особливо цікавий портал будинку № 14 на пл. Ринок, що відомий в історії міста як будинок венеціанського консула Антоні Массарі. На його замовлення архітектори Павло Римлянин і Павло Щасливий наприкінці XVI ст. перебудували старий середньовічний будинок (перебудова стосувалася головно фасаду)[16]*. Профільований арковий портал цієї споруди прикрашено замковим каменем, на якому скомпонований крилатий лев св. Марка — емблема Венеціанської республіки. Під лапою лева зображена розгорнута книжка з датою 1600 р. і вміщено латинський напис.*

Цікавий варіант порталу був створений для Ставропігійського братства (обрамлення Успенської церкви і південного нефа Онуфріївського

[16] Вуйцик В. Зодчий Павло Римлянин // Жовтень.— 1982.— № 8.— С. 100.

Дрібна пластика палацу Корнякта.
Львів, кінець XVI ст. Білий камінь

храму). Мотиви з розет на цьому порталі чергуються з вишуканим діамантовим рустуванням, пластично обробленими квадрами, мотивами плетениці. Композиція порталів також збагачена епіграфічним орнаментом з датою побудови і тонко профільованими карнизами.

Тільки окремі взірці порталів із східними мотивами збереглися у вірменському кварталі. Прямокутник профільованого білокам'яного обрамлення, декорований поширеним у східній орнаментиці мотивом жолобків із вставними валиками і датою „1570", прикрашає колишній палац вірменських єпископів. Портал аналогічного рисунку був виконаний для приміщення хуца — вірменської ради старійшин. Близькі аналоги відомі також у єврейському кварталі (віконні обрамлення будинку Фрідмана).

Другу групу становлять портали, у яких переважає архітектурна структура. До них належать портали у вигляді тричвертного портика з трикутним фронтоном і без нього, прямокутні портальні обрамлення з надпортальним віконцем.

До найцікавіших пам'яток цієї групи належить портал будинку № 20 на вул. Вірменській. Він складається з двох колон, розміщених з обох боків аркового прорізу. Поверхня колон прикрашена канелюрами. Капітелі колон трактовано як спрощені іонічні волюти, над ними міститься декоративно оформлене перекриття антаблемент, підтриму-

ване колонами. Рівновага мас, простота і цільність задуму надають скромним воротам міщанського будинку справжньої монументальності і значущости. Спорудження цього будинку приписується архітекторові Петрові Італьчику — одному з перших зодчих, що прибули до Львова з Італії[17]*. Пізніше будівля втратила первісний вигляд, але непереробленим залишився згаданий портал — один з найкращих в архітектурі Львова XVI ст. Ймовірно, подібний портал мав будинок № 25 на вул. Вірменській (на фасаді збереглися його сліди).*

Іноді іонічні колони порталів цієї групи додатково прикрашені камінними гладкими стяжками. Останні — своєрідна імітація металевих скоб. Портали аналогічного зразка збереглися у палаці Корнякта (інтер'єр) і тильному будинку цього ж палацу (вул. Федорова, 10). За взірець для цих порталів, цілком можливо, правили варіанти, які створив й опублікував італійський архітектор Себастьяно Серліо (1557) у спеціальному великому трактаті, присвяченому архітектурі[18]*.*

Взірці Себастьяно Серліо адаптовано у Львові у 80-ті рр. XVI ст.

Проектуючи будинок Корнякта, архітектор Петро Барбон, ймовірно, користувався матеріалами трактату С. Серліо, але при цьому не копіював графічного першоджерела. Наприклад, при однаковому композиційному вирішенні портал тильного будинку Корнякта (вул. Федорова, 10), у порівнянні з порталом С. Серліо, має інші пропорції, його не оздоблено рустикою. Цікаво вирішені також інші портали цього ж будинку. Вони оздоблені кам'яними стяжками, які імітують металеві скоби, пластичними формами (як-от голівка крилатого ангела), надпортальним віконцем.

Сучасний польський дослідник І. Ковальчик відносить портали палацу Корнякта до типу серліанських, вважаючи їх характерним прикладом запозичення серліанських взірців у львівському реґіоні[19]*.*

Портальне обрамлення колишньої Докторівської кам'яниці (пл. Ринок, 28) за конструкцією нагадує вишукану едикулу — нішу, обрамлену парою колон. Строгі колони порталу прикрашені канелюрами й орнаментом із вписаних у ромби стилізованих розет, високі п'єдестали — ромбами. Білокам'яний портал завершує фронтон, у площині якого закомпоновано пластичний декор, голівки крилатих путті, маски левів.

Портал аналогічного рисунку, але зі скромнішим декором, прикрашає будинок Бандінеллі на протилежній стороні площі. Аналогічного зразка напівзруйноване портальне обрамлення збереглося також на дзвіниці Святодухівської церкви.

Портали, прикрашені надпортальним вікном, найкраще представлені на пл. Ринок, в українському та єврейському кварталах. Фраґменти їх трапляються на вул. Краківській, вул. Вічевій. Звичайно такого типу обрамлення складаються з пілястрів з проробленими капітелями, карниза, часто прикрашеного дендикулами. Надпортальне віконце, що їх завершує, має свою, іноді дуже складну композицію. Вона складається із

---

[17] Активними провідниками форм італійського Ренесансу в Україні, ймовірно, були і будівничі з родини Квадро. Окремі з них у другій половині XVI ст. мешкали у Львові й брали активну участь у будівельному процесі. Див.: Словник художників України.— К., 1973.— С. 100.

[18] Serlio S. Extraordinario libro di architekture.— Venezia, 1557.— Таблиці.

[19] Kowalczyk J. Portale serliańskie w Polsce // Kwartalnik Architektury i Urbanistyki (далі — KAU).— Warszawa.— 1970.— N 1.— S. 31.

сандриків, лиштов, різьбленого рослинно-стилізованого декору, композиції з волютів (пл. Ринок, 28). Іноді замість волютів надпортальне віконце обрамлюють зображення дельфінів (пл. Ринок, 2).

Особливо живописним видається прикрашений портал будинку № 21 на пл. Ринок. Ця добротна будівля — дуже характерна для львівського міщанського житла кінця XVI — початку XVII ст. Сувору простоту форм фасаду наче компенсують два портали, оздоблені з ювелірною витонченістю. Надпортальні вікна декоровані складною композицією із розет, китиць винограду, чарівними жіночими голівками[20].

Як своєрідний композиційний прийом надпортальні вікна були дуже поширені в архітектурі Латвії[21]*, Чехії та Словаччини, де їх називали „світликами"*[22].

Серед майстерно декорованих робіт відзначимо надпортальне вікно порталу в костелі бенедиктинок. Обрамлення складається зі старанно тесаних кам'яних рустів різних геометричних форм.

Над деякими порталами цієї групи замість надпортального вікна міститься дерев'яна плита з написом чи рельєфна композиція. Такого типу портали часто прикрашають внутрішні приміщення. Особливо високою майстерністю відзначається композиція порталу, що веде до так званої каплиці „Чорної кам'яниці" на пл. Ринок, 4. Портал обрамляють складні профільовані мармурові пілястри, які підтримують невеликий сандрик, інкрустований кольоровим алебастром, на нього спирається декоративний аттик з барельєфним розп'яттям.

Для третьої групи порталів характерні архітектурно оброблений вхід і складні декоративні елементи. До найкращих взірців цього типу належать портали фасадів „Чорної кам'яниці", каплиць Трисвятительської та Боїмів.

Портал „Чорної кам'яниці" являє собою портик, який злегка виступає на стіні. Його розвинений карниз опирається на складно профільовані пілястри, діамантове рустування яких чергується з рустами, декорованими розетами. Пілястри завершуються розвиненими капітелями з мотивами аканта. Арка порталу прикрашена замковим каменем у формі закрутка аканта. Площина стіни між карнизом і завершенням арки повністю заповнена різьбленим орнаментом з мотивами волютів, тонкої крученої нитки аканта, арабесками. Чіткі кам'яні квадри обрамлення підкреслюють майже ювелірну тонкість орнаментального різьблення порталу, яке стилістично близьке до декору Трисвятительської каплиці.

Портал Трисвятительської каплиці складається з обрамлення аркового входу, прикрашеного півколонним портиком на низькому п'єдесталі. За конструкцією і декором він нагадує едикулу, яка обрамлює центральний рельєф другого ярусу „Зняття з хреста" відомої каплиці

---

[20] Власником цього будинку у 1655—1667 рр. був Домінік Убальдіні — багатий купець і лікар. Голова дуже багатої італійської родини, Убальдіні свого часу втік із Флоренції від переслідувань Медічі. Див.: Kurdybacha Ł. Urbanus a Ripsa Ubaldini // Studja Lwowskie. Biblioteka Lwowska.— Lwów, 1932.— T. 26—27.— S. 254.

[21] Васильев Ю. М. Рига. Памятники зодчества.— Рига, 1971.— С. 175.

[22] Нельговський Ю. П. Скульптура та різьба другої пол. XV — першої пол. XVII ст. // Історія українського мистецтвознавства.— К., 1967.— Т. 2.— С. 122.

Боїмів у Львові. Всі елементи порталу Трисвятительської каплиці рясно заповнені різьбленим рослинним орнаментом. Різьба цього порталу не має собі рівної у львівській архітектурній пластиці XVI—XVII ст. Виноградні лози із стиглими плодами, розети, левині маски, профільні ґротескні портрети переплелися у неповторний за красою декоративний орнамент. Багата різьба порталу дещо нагадує українські іконостаси, автор її охоче варіює мотив виноградної лози, улюбленої в українському декоративному мистецтві.

Вдало знайдені співвідношення архітектурних форм порталу (в їх основі лежать пропорції золотого перетину) і рельєфу та масштабу різьблення становлять основу його художньої виразности.

Структура порталу каплиці Боїмів близька до оформлення входу відомого у містобудівництві Львова палацу Корнякта: ті ж дві корінфські колони на високих чотирикутних п'єдесталах (їх функція — підкреслити вхід до споруди). Поверхні п'єдесталів прикрашені рельєфними левиними масками. Поверхня колон каплиці Боїмів суцільно прикрашена площинним маньєристичним орнаментом, який утворюють різноманітні мотиви, що імітують декоративне металеве окуття. У центрі аркового прорізу, на місці замкового каменя — голівка крилатого серафима, з боків — невеликі голівки путті. Вище у медальйонах рельєфне зображення пророків Даниїла та Єремії.

Портали східного фасаду колишнього королівського арсеналу (збудований 1635 р., архітектор П. Ґродзицький) і ще монументальніший портал фасаду колеґії (1711) свідчать про зародження й утвердження нового напряму в мистецтві. Елементи класичного дорійського ордера (тригліфи і метопи, заповнені військовою атрибутикою; маскарони, рустовані пілястри) в порталі королівського арсеналу поєднуються з формами барокової архітектури — могутніми закрутками волютів, декоративними вазами, рустованим ризалітом. Близькі аналоги цим порталам знаходимо у згаданому трактаті С. Серліо.

У XVII ст. монументальні, композиційно складні портали прикрашали культові громадські об'єкти та житлові будинки городян, як, наприклад, портали кармелітського храму і будинку Сімхе—Нахема.

Не всі з порталів, які дійшли до нашого часу, містяться in situ. Зокрема, портал теперішнього будинку на вул. Федорова, 18 з картушем і датою (1695) походить із давнішої споруди. Знищений недоброякісною реставрацією портал старої будівлі Ставропігії з датою 1586 р., як вказують джерела, був перенесений зі старішої споруди, яка не збереглася[23].

Можна погодитися з припущенням деяких дослідників про те, що нинішній портал будинку на вул. Федорова, 10 міг прикрашати фасад будинку № 6 на пл. Ринок[24]. *Річ у тому, що вказані будівлі є складовими частинами єдиного ансамблю: головної споруди і тильного будинку, об'єднаного відкритою лоджією. (У XVI ст. цей будинок належав багатому православному купцеві Костянтину Корняктові.) Під час однієї з пізніших реставрацій — ймовірно, у 90-ті роки XVII ст. — портал головного фасаду, мабуть, був перенесений на тильну частину будинку. Це під-*

---

[23] Piotrowski J. Budowa krużganków w kamienicy królewskiej we Lwowie // Ochrona zabytków sztuki (далі — OZS).— Warszawa, 1930/1931.— Cz. 1.— S. 121.

[24] Там само.

тверджується, зокрема, тим, що декоративні кам'яні волюти, які увінчують карниз порталу в тильному будинку, надто щільно прилягають до профільованих кам'яних підвіконь і значною мірою їх закривають. Фон цього порталу не пов'язується з архітектонічно скомпонованою цілісною поверхнею стіни будинку. В'їзд у палац був через тильний будинок, що також може свідчити проти розміщення тут монументального величного порталу[25]*. Цей портал, очевидно, був запроектований для головного фасаду площі Ринок.*

Портали, як автономічну частину споруди, часто переміщали з одного об'єкта на інший. Наприклад, на початку XVII ст. під час перебудови ратуші в Самборі портал зі старого будинку маґістрату був вмонтований у нову споруду ратуші[26]*. В рукописному відділі Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України (далі — ЛНБ НАН України) є велике листування щодо перенесення порталів з вірменських об'єктів на нові місця*[27]*. Перенесення порталів зі зруйнованих будинків на інші об'єкти зафіксовано також у Латвії (Рига — будинок складу*[28]*), Польщі (Краків — кам'яниця Монтелуппі*[29]*).*

Головний фасад палацу Корнякта у Львові в наш час прикрашає портал, складові частини якого, очевидно, різночасові, бо стилістично не зовсім узгоджені. Масивні барокові колони з великими корінфськими капітелями стоять на ренесансних постаментах, декоративна гірлянда завершується надто малими маскаронами. Ці пластичні мотиви — типові для львівського мистецтва XVI — початку XVII ст. Автор сучасного порталу головного будинку Корнякта невідомий. Ним міг бути Андрій Шлютер, скульптор та архітектор. Він виконав ряд робіт в околицях Львова наприкінці XVII ст., а також займався реставрацією. А. Шлютер був на службі у короля Яна Собеського, коли проводилася реставрація палацу К. Корнякта, що перейшов на той час у власність Собеських[30]*. Встановлено, що А. Шлютер був автором порталу колишнього шпиталю боніфратів (милосердних братів). Цей портал характерний високим художнім рівнем виконання*[31] *і, подібно до порталу палацу Корнякта, певним здрібнінням форм.*

Для більшости збережених середньовічних житлових будівель Львова характерне асиметричне розташування порталів по фасаду: вони зміщені з центральної осі споруди. Таке вільне розташування їх творило ту особливу невимушеність та естетичну завершеність, які були притаманні також найкращим взірцям народного мистецтва[32]*.*

---

[25] Gębarowicz M. Artyści...— S. 178.

[26] Horn M. Ruch budowlany w miastach Ziemi Przemyskiej i Sanockiej w latach 1550—1650 na tle przesłanek urbanizacyjnych // Zeszyty Naukowe WSP w Opolu: Historia.— Opole, 1968.— T. 23.— S. 101.

[27] ЛНБ НАН України, ф. 26 (Управління консервації), спр. Ук. 38.— 1938.— Ч. 2.— С. 206, 269, 284, 295, 302—307.

[28] Васильев Ю. М. Рига...— С. 178.

[29] Kossowski J., Ludwikowski L. Ulicami Krakowa.— Kraków, 1968.— S. 90.

[30] Gębarowicz M. Artyści...— S. 172.

[31] Там само.

[32] Самойлович В. М. Українське народне житло.— К., 1972.— С. 17.

Меморіальна таблиця церкви св. Онуфрія.
Львів, різьба XVII—XVIII ст. Білий камінь

Асиметрично розміщені портали також на деяких пам'ятках церковної архітектури, наприклад, портал Успенської церкви. Характерна особливість цього порталу полягає у певній невідповідності між невеликими розмірами порталу і величезною площиною монументального фасаду. Цей вузький, непомітний вхід творить дещо несподіваний, але виразний контраст скромного порталу з величавими формами фасаду.

У XVI—XVIII ст. каменярі велику увагу приділяли також оформленню віконних обрамлень. Наприклад, у 1533 р., відбудовуючи після пожежі будинок для кравця Пилипа (вул. Руська-Зацерковна), майстер Мартин Люшня прикрасив вікна світлиці білокам'яним різьбленим обрамленням[33].

[33] Крип'якевич І. Львівська Русь в першій половині XVI віку // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1907.— Т. 18.— С. 31.

Для віконних порталів міської ратуші будівничий з Бережан Миколай Молибог (він одночасно займався експлуатацією каменоломні) 1562 р. привіз спеціальну партію будівельного матеріалу[34]*. На сторінках архівних документів, які стосуються будівельної діяльности Львівського Успенського братства, зображено майстерно виконані рисунки віконних обрамлень і міжвіконних стовпів*[35]*. На початку XVII ст. купець і мандрівник М. Ґрунewег відзначив, що „всі двері, ворота і вікна споруд Високого замку у Львові багато прикрашені білим каменем"*[36]*. Віконні обрамлення різноманіттям своїх форм збагачували образ фасадів.*

Збережені до нашого часу зразки білокам'яних віконних обрамлень представлені різними формами.

В одному й тому ж об'єкті наявні обрамлення різного рисунку, серед складних за композицією обрамлень трапляються також форми з ґротескними мотивами.

Аналогічні за композицією і декоративними елементами віконні обрамлення іноді різняться лише незначними деталями. Це стосується, наприклад, єзуїтського костелу, монументальні віконні обрамлення якого мають подібну композицію і відрізняються одне від одного тільки елементами пластичного декорування (обрамлення збереглися на східному і південному фасадах костелу).

Дуже близькі за композицією та оформленням віконні обрамлення Докторівської кам'яниці (пл. Ринок, 28) та кам'яниці Домбровських-Убальдіні (пл. Ринок, 21). Основним мотивом їх є пластичні жіночі голівки. Обрамлення згаданих міщанських кам'яниць виконав, імовірно, один і той же майстер або вони походять з однієї майстерні. Окремі такі зразки львівських білокам'яних робіт мають аналоги серед пам'яток, представлених у трактаті С. Серліо[37]*.*

Для оздоблення громадських, а також житлових споруд майстри виготовляли білокам'яні рельєфи-герби, рельєфи з різноманітною торговельною символікою, пам'ятні рельєфи. Серед перших відзначимо герби Молдавського князівства, Росії та Польщі, які прикрашають простір під банями Успенської церкви. Рельєфи виконали невідомі майстри за рисунками архітекторів-скульпторів Амброзія Прихильного та Якова (Боні). Вмонтовано їх у підбанний простір під керівництвом художника Федора[38]*.*

Для будинків, власники яких володіли своїми спорудами згідно з емфітевтичним правом, майстри виготовляли рельєфи-герби Львова. Вони представлені різноманітними формами (овальні, квадратні), часто із зазначеною датою побудови будинку. Емфітевтичні герби до нашого часу збереглися на деяких фасадах кам'яниць колишнього єврейського кварталу (будинки Фрідмана, Гомбрихта). На згаданих зразках зображено лева на тлі фортечних веж і відчинених міських брам. Аналогічного типу монументальні герби-рельєфи, очевидно, виготовляли для міських воріт і укріплень. Нині найстарішим твором такого типу можна

---

34 Gębarowicz M. Artyści...— S. 267.

35 Нельговський Ю. П. З історії...— С. 182, 184.

36 Груневег М. Опис Львова // Жовтень.— 1980.— № 10.— С. 110.

37 Serlio S. Extraordinario...— Таблиці.

38 Шараневич І. Юбилейное издание.— С. 16. Ймовірно, це був Федір Сенькович.

вважати герб-картуш колишньої єзуїтської хвіртки в міському мурі. Цей герб декорований різьбленим орнаментом, лавровим вінком та латинським написом: „Побудовано 1608 року. Господи, хай буде мир у твоїй силі“[39].

Цікавою роботою каменотесного ремесла є також герби-рельєфи церкви Параскеви П'ятниці. Складного рисунку композиція на південному фасаді храму зображає голову буйвола в короні, палаш, скіпетр, сонце, місяць та віршований український напис. Герби-рельєфи П'ятницького храму датуються 1644 р. Вони підтверджують участь молдавського господаря Василя Лупула у спорудженні храму.

Першою половиною XVII ст. датується також пам'ятний рельєф із зображенням донатора, який стоїть на колінах. Цей рельєф зберігся на головному фасаді бернардинського храму. Зображення донатора прикрашає майстерно різьблена в камені рама зі стилізованим рослинним орнаментом.

Рельєфи з торговельною символікою зберегли деякі житлові будинки площі Ринок і українського кварталу. На них зображено вітрильники, бочки з товарами, дельфінів, як-от на рельєфах будинку на вулиці Руській, що датуються 1740 р.*[40]

Каменярі виготовляли і картуші із закомпонованими написами. Форми картушних виробів різноманітні — від простих прямокутних композицій до сміливих, багато декорованих асиметричних побудов, у яких органічно поєднувалися прямокутні й овальні форми. На фасадах житлових будинків єврейського кварталу з правої сторони над входом каменярі вирізали навкісні невеликі рамки для мезузи. Такі рамки були невід'ємним елементом єврейських кам'яниць. У них вкладався невеличкий сувій пергаменту, на якому були цитати з П'ятикнижжя Мойсея.

Значне місце в продукції каменярів належало завершням-аттикам. Вони мали естетичне, а також функціональне призначення. Як завершальний елемент фасаду аттики закривали складні за конструкцією дахи з риштаками, які відводили воду від стін за допомогою далеко висунутих ринв.

Аттики зводили над житловими, громадськими та культовими спорудами.

В угоді, яку підписали міщанка Софія Ганнель і архітектор Петро Красовський (1577), повідомлялося, що аттик на головному фасаді її будинку треба виконати відповідно до письмових вказівок, які „візерунком називаються“[41]*. У 1586 р. в договорі, укладеному між Ізраелем і архітектором Войтехом Капиносом, вказується, що аттик „менше декорований, має бути виконаний у новому будинку“*[42]*. У 1694 р. був зроблений багато декорований аттик над однією із середньоринкових кам'яниць. У доку-*

---

[39] Вуйцик В. Історія однієї знахідки // Молодь України.— 1985.— 22 жовт.

* У середньовічному місті не було нумерації будинків, тому оздоби фасаду як його своєрідні емблеми могли надавати будинку умовні назви. В архівних документах XVI—XVIII ст. зафіксовані такі назви будинків: „Будинок під оленем“, „Золота пані“, „Будинок під фрамугою“, „Будинок під левом“, „Будинок під лебедем“.

[40] Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник у Львові.— Львів, 1991.— С. 7.

[41] Charewiczowa L. Czarna kamienica i jej mieszkańce.— Lwów, 1935.— S. 21.

[42] Mańkowski T. Dawny Lwów...— S. 92.

менті повідомляється, що він „без особливої потреби виконаний для прикраси міста“[43]. Після відбудови Низького замку (знищеного пожежею 1565 р.) фасад його дістав новий аттик, який „замість пірамід [...] коновками і чашами [...] прикрашений, вони корчмі більше пасували“[44].

Відомий на сьогодні іконографічний матеріал, а також збережені до нашого часу зразки дають підстави припускати, що львівські майстри виготовляли аттики двох типів: простого та ускладненого рисунку. До першої групи можна віднести аттик старої Успенської церкви (зображення відоме зі старої печатки Ставропігійського братства), аттик, представлений на нереалізованому проекті вежі-обсерваторії єзуїтської хвіртки[45], аттик старої ратуші[46]. До цієї групи, очевидно, можна віднести і аттик синагоги „Золота роза“, а також завершення „Чорної кам'яниці“. Аттик „Чорної кам'яниці“ складається з двох головних елементів — обелісків та хвилястого рисунку декоративних площин, які чергуються між собою. Аналогічного зразка, мабуть, були аттики будинків № 14 на вул. Руській (втрачений після 1869 р. у зв'язку з надбудовою четвертого поверху)[47], кам'яниць Ганлевської та Вольфовичів на площі Ринок. Будинок Вольфовичів мав аттик на головному фасаді (пл. Ринок), а також на південному фасаді, який виходив у сторону кафедрального храму. Деталі аттика кам'яниці Вольфовичів збереглися до нашого часу і представлені обелісками гарного рисунку. Можна допускати, що збережені обеліски, очевидно, були додатково прикрашені кам'яними кулями, шишкоподібними елементами. Окремі деталі аттика поєднувалися волютами.

Крім аттиків геометричної конфіґурації, майстри виготовляли і складніші композиції, збагачені скульптурними зображеннями воїнів, святих, королів (палац Корнякта, дзвіниця монастиря бенедиктинок, каплиця Кампіанів).

Як встановили дослідники, колишній аттик каплиці Кампіанів виконав А. Бемер[48], реставрацію аттика „Чорної кам'яниці“ здійснив у 1675 р. М. Ґрадовський[49]. Виконавці цих робіт одночасно були каменярами і будівничими.

Майстри пластично обробляли і наріжні частини будівель, декорували підпірні стіни. До найцікавіших робіт належать зображення лева з двома тулубами і однією головою на вул. Галицькій, декоративний ріг з військовою арматурою, який виконав скульптор С. Кодецький за проектом архітектора С. Фесінґера (пл. Ринок, 10)[50] та надзвичайно цікавий пластичний декор фасаду храму св. Мартина.

---

[43] Jaworski F. Ratusz Lwowski.— Lwów, 1907.— S. 51.

[44] Гронський Й. Оборонні укріплення середньовічного Львова // Жовтень.— 1979.— № 6.— С. 124—125.

[45] Tomkiewicz W. Obwarowanie śródmieścia we Lwowie i ich przemiany do XVIII w. // KAU.— Warszawa, 1971.— T. 16, zesz. 2.— S. 73.

[46] Каталог гравюр XVII—XIX ст. з фондів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР.— К., 1989.— № 140.

[47] Державний архів Львівської області, ф. 2, оп. 2, спр. 3798, с. 14.

[48] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających.— Wrocław etc., 1971.— T. 1.— S. 128.

[49] Charewiczowa L. Czarna kamienica...— S. 127—128.

[50] Вуйцик В. С. Львівський державний історико-архітектурний заповідник.— Львів, 1979.— С. 18—19.

Кам'яна різьба прикрашала консолі галерей і загорож. Серед найкращих зразків можна назвати консолі будинків у вірменському кварталі (вірменський шпиталь, тепер вул. Лесі Українки, 16), будинку Сімхе—Нахема, в єврейському кварталі[51]*, а також рельєфи загорожі шпиталю Лазаря.*

Велика увага приділялася оформленню інтер'єрів. Особливо багато прикрашувано парадну кімнату — світлицю. В світлиці між вікнами або в куті ставили на п'єдесталах півколони, на які клали пологі арки. Площину цієї архітектурної композиції багато декоровано різьбленням: півколони прикрашали канелюрами, площинним різьбленим орнаментом з мотивами стилізованих розет, ромбоподібних фіґур, канделябровим орнаментом. Міжвіконні відкоси також оздоблювали рельєфними мотивами виноградної лози, крилатими голівками, зображеннями різноманітних квітів, плодів. В окремих випадках трапляються фіґури святих, зображення Мадонни[52]*. Особливо розмаїтим декором прикрашено віконні відкоси „Чорної кам'яниці". У декорі представлені мотиви аканта, виноградної лози, рельєфне зображення Мадонни, крилаті путті. Вишуканістю форм відзначається орнаментальне оздоблення міжвіконних стовпів колишньої кам'яниці Домбровських-Убальдіні: стилізований орнамент тут творить канделяброві мотиви. Відкоси світлиці будинку на вул. Руській, 10 і приміщення колишнього будинку Красовських (вул. Руська бічна) багато прикрашені мотивами стилізованих розет, вписаних у ромби, і канделябровими мотивами. Для виготовлення міжвіконних стовпів і відкосів майстри використовували алебастр, як, наприклад, у кам'яниці Бандінеллі.*

Для інтер'єрів житлових і громадських об'єктів каменярі створювали і дрібні різьблені білокам'яні форми, які замикали нервюри склепінь. У збережених будівлях малі форми представлені розетами різноманітного рисунку і конфіґурації, шишкоподібними завершеннями, стилізованими ґротескними масками, як, наприклад, у палаці Корнякта. Цікавий білокам'яний декор склепінь у вигляді стилізованих лілій зберіг будинок вірменського кварталу (вул. Вірменська, 35). Аналогічні зразки в оздобленні склепінь виявлено у житловій споруді з околиць Кракова (Краківський будинок датується 1595 р.)[53]*, оборонній вежі Жовківського замку.*

Різноманітні форми мали також різьблені підп'ятники нервюрного склепіння. Вони завершувалися кулястими, шишкоподібними, геометричними фіґурами, зображеннями голівок крилатих путті (колишній монастир бернардинів).

Окрему групу виробів каменотесного виробництва становили вірменські меморіальні хрещаті таблиці, які монтувалися у стінах вірменських святинь або різьбилися на їхніх личкованих поверхнях (так звані хачкари). Вони прикрашені багатим декором; стилізованими рослинними мотивами, пальметками, криптограмами, ліґатурами геральдичного типу. В системі останніх виділяються і міщанські герби. Ці вироби можуть бути датовані XIV — початком XVII ст.[54]

---

[51] Bałaban [M.]. Żydzi lwowscy...— S. 189, rys. 42—46.

[52] Нельговський Ю. А. Декоративна скульптура в житлі Львова // УМ.— К., 1967.— Вип. 1.— С. 130—135.

[53] Fischinder A. Dwór w Włodziejowicach.— Wrocław, 1956.— Studia Renesansowe. 1.— S. 189.

[54] Дашкевич Я. Р. Армянские рельефные кресты Львова и Каменца-Подольского XIV—XVII вв. // ИФЖ.— 1980.— № 3.— С. 120—139.

Львівські каменярі виготовляли меморіальні таблиці для численних кладовищ біля храмів. У стіни деяких храмів вбудовано фраґменти таких меморіальних таблиць, як, наприклад, в Онуфріївській церкві та Вірменському соборі. Біля Вірменського собору до нашого часу частково збереглося кладовище. Меморіальні таблиці його прикрашені стилізованим рослинним і епіграфічним орнаментом, геральдичними знаками, символікою.

Меморіальні таблиці колишнього кладовища церкви св. Онуфрія оздоблені площинним орнаментом з мотивами виноградної лози, епіграфічним орнаментом. Дві меморіальні таблиці в інтер'єрі цього храму мають зображення гербів молдавських господарів.

Як фіксують архівні документи, одним із майстрів, який у XVII ст. плідно займався виготовленням меморіальних таблиць, був Войтех Келар (пом. 1660 або 1661 р.). З двох його заповітів відомо, що він виготовив меморіальні таблиці для багатьох українських, вірменських та єврейських кладовищ[55]*. Епіграфічний орнамент майстри виконували, на побажання замовника, українською, польською, латинською, вірменською та єврейською мовами*[56]*.*

Обробка каменю — важливий показник загального рівня міської культури. У порівнянні з іншими будівельними ремеслами каменярське довше зберігало свій характер, цінності, створені каменярами, були довговічнішими, тому до них ставилися високі естетичні вимоги. Огляд збережених робіт кінця XVI — першої половини XVIII ст., аналіз архівних джерел дають підстави говорити про високу культуру обробки каменю, якої досягли львівські майстри.

Ганна КОС

[55] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 340, с. 886, 898.

[56] Епіграфічний орнамент прикрашав фасади громадських, релігійних, а також житлових об'єктів Львова. Він відтворював моралістичні латинські вірші і сентенції та фіксував проведення ремонтних робіт. Див.: Федорова Е. В. Латинские надписи Львова // Вопросы классической филологии.— Москва, 1969.— Вып. 2.— С. 207—225.

НАДГРОБОК КНЯЗЯ КОСТЯНТИНА ОСТРОЗЬКОГО В УСПЕНСЬКОМУ СОБОРІ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

Твори українських скульпторів XVI ст., на відміну від іконопису, до нашого часу майже не збереглися. Тому, щоб відтворити цілісну тогочасну картину цієї галузі мистецької творчости, треба докласти неабияких зусиль. Те саме можна сказати про одну, конкретно взяту пам'ятку, у даному разі — про надгробок князя Костянтина Івановича Острозького в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. Ця пам'ятка ніби існує для нас (у фотографії, в дуже недосконалій копії, у писемній традиції) і не існує, оскільки, як ми далі впевнимося, неможливо її реконструювати у всій первозданності задуму. У той же час вона дуже важлива для розвитку української, зокрема волинської, пластики другої половини XVI ст.

Цей твір — один з небагатьох зразків скульптурної пластики, що характеризує мистецтво двох реґіонів — центральноукраїнського та Волині. Збудований 1579 р. заходами сина небіжчика — князя Василя-Костянтина, надгробок тривалий час був композиційно-ідеологічним стрижнем церковного інтер'єру, перебудовувався і доповнювався, доки не зазнав непоправних руйнувань. У лаврському надгробку знайшов відображення цікавий і маловивчений пласт нашої історії, пов'язаний з культурно-просвітницькими ініціативами князів Острозьких. Рівень реалізації цих ініціатив був досить високий, інакше годі було б уявити саму можливість появи скульптурного надгробка в інтер'єрі православного храму[1].

---

[1] Навіть оточений орелом пошани, надгробок князя К. Острозького аж ніяк не був вкорінений у київській традиції. У XIX — на початку XX ст. його неодноразово неґативно оцінювали представники православного кліру. „Як свідчить Ф. Копера, київське духовенство, що прославилося невіглаством і святенництвом, сором'язливо замаскувало портрет К. Острозького". (Міляєва Л. С. Стінопис Потелича.— К., 1969.— С. 29; див. також згадку в журналі „Мир искусства", 1902, № 7, с. 20.) А ось слова одного з сучасників тих подій: „Пам'ятник цей, щедро прикрашений арматурою, що нагадує скороминущу людську славу, навряд чи гармонував з призначенням християнського храму, в якому смиренно й самовіддано мають шукати тільки слави Божої" (Закревский Н. Описание Киева.— Москва, 1869.— Т. 1.— С. 620, 621). Слова іншого звучать обережніше: „Люди науки і взагалі ті, хто бажає бачити оригінальний надгробок, можуть оглянути його з дозволу начальства Лаври" (Титов Ф. Путеводитель при обозрении святынь и достопримечательностей Киево-Печерской Лавры и г. Киева.— К., 1910.— С. 26). І не дивно, адже 1825 р. до надгробка було прилаштовано раку з балдахіном для мощей всіх печерських угодників. Професор і академік живопису Ф. Солнцев під час відрядження 1843 р. прямо наполягав на усуненні раки від стіни, „завдяки чому відкриється надгробний монумент князю Костянтину Острозькому" (цит. за ст.: Яремич С. Еще раз о памятниках искусства Киево-Печерской Лавры // Киевская старина.— 1900.— Окт.— С. 185). Деякі путівники по

Пам'ятник, поставлений чи не в самому центрі Києва, нескладно, однак, пов'язати із західноукраїнськими землями. М. Ґембарович пропонує для авторства ім'я Себастяна Чесека (Чешека), автора надгробка К. Ромултової у Дрогобичі — майстра львівської школи (той же дослідник приписує йому і багато інших творів: рельєф „Увірення Хоми", статуї каплиці Кампіанів, надгробну плиту зі Скелівки, зразки декоративної пластики[2]; наші мистецтвознавці цей факт атрибуції коментують стримано[3]). Надгробок, власне, пов'язаний з Волинню, з комплексом нових, ренесансних ідей, які ґенерував острозький осередок, що його очолював син князя Костянтина Івановича, котрий і спорудив надгробок 1579 р. (поховав батька старший син Ілля — тоді гробниця була накрита золототканою парчею з хрестом із перлів; прикметною є тут орієнтація на візерунковість і декоративізм зображення, що перейде і на скульптуру). „Острозькі книжники були переконані, що перетворення людини з „зовнішньої" у „внутрішню" можливе лише через цілеспрямовану діяльність, зокрема і суспільну"[4], саме тому надгробок князя Костянтина Івановича став частиною ідеологічної програми модернізованого православ'я. Не випадково лише трьома роками раніше була заснована славетна Слов'яно-греко-латинська академія. За життя князя Василя-Костянтина почалася і бурхлива міґрація діячів острозького культурного осередку до Києва, особливо з призначенням їх на вищі церковні посади — як православні, так і католицькі[5]. Весь православний реґіон Європи знав острозький хоровий наспів, іконопис, архітектуру міста. Остріг на довгі роки став місцем творчости друкаря І. Федорова.

Кілька слів щодо персони самого небіжчика (бл. 1460 — бл. 1530) — князя Костянтина Івановича, українського магната, видатного полководця, політичного діяча, поборника православ'я на Україні. Вражає навіть протокольний перелік його титулів: брацлавський, звенигородський і вінницький намісник (1497—1530, повторно у 1507—1530), староста луцький (1507—1522), каштелян віленський (1511—1522), воєвода троцький (1522), перший гетьман Великого князівства Литовського (1497—1530) — більшість з них фіґуруватиме на його надгробку. Зрозуміло, що йдеться про постать достоту леґендарну й унікальну і при тому — майже нормативну у своїй унікальності, еталонну. Це кардинально різ-

Києву і лаврі початку XX ст. не згадують його взагалі (напр.: Києво-Печерська Лавра.— К., 1909; Шамурина З. Киев.— Москва, 1912). Окремі дослідники О. Ертель (див.: Киевлянин.— 1900.— № 295) просто заперечували автентичність самого надгробка, що нібито не пережив пожежі 1718 р. Водночас відомі приклади позитивних оцінок розглядуваної пам'ятки в XIX ст. (М. Берлинський, М. Максимович). У 1910 р. їй загрожувала інша небезпека — фіґуру намагалися перенести в музей Військово-історичного товариства „попри ризик перетворити її на жменьку щебеню. Насилу відстояли" (Кузьмин Е. „Исторический путь" в Киеве // Старые годы.— 1911.— Март.— С. 45; див. також: Ростиславов А. Охрана старины и съезд зодчих // Там само.— 1911.— Февр.— С. 59).

[2] Див.: Любченков Ф. Львівська скульптура XVI—XVII ст.— К., 1981.— С. 30—37.

[3] Історія українського мистецтва.— К., 1967.— Т. 2.— С. 428.

[4] Мицько І., Стратій Я. Роль Острозького культурно-освітнього осередку в розвитку української духовної культури // Українське барокко: Матеріали Першого конгресу Міжнародної асоціації україністів.— К., 1993.— С. 161.

[5] Мицько І. З. Острозька слов'яно-греко-латинська академія (1576—1636).— К., 1990.— С. 47. У словнику імен діячів острозького осередку — десятки малярів, золотарів, будівничих; до цеху останніх деякий час належали і скульптори.

нить його від не менш яскравої постаті віку наступного — Адама Киселя, постаті радше трагічної й марґінальної: він домігся значного суспільного визнання в Речі Посполитій XVII ст., але був єдиний з-поміж православних українців, якому це вдалося; талановитий дипломат, він, проте, виявився неспроможним здійснити свої проекти замирення, а тому був чужим серед чужих і чужим серед своїх — і для українців, і для поляків. Що ж до К. Острозького, то ніхто не ставив під сумнів його лаврів національного героя та „звання" зразкового воїна, до того ж одного з відновників лаври (під впливом князя король Сиґізмунд 1522 р. надав привілей печерським монахам), де й упокоїлося його тіло. Він був людиною беззаперечної влади та надзвичайної авторитетности. Сучасники вважали, що його рід тягнеться від Володимира:

То герб предков его стародавных,
Владимера и потомков славных

(Д. Наливайко „На герб яснеосвецоных их милости княжат Острозских"[6]).

Пізніше архидиякон Павло Алепський, мандруючи по Україні разом з батьком, антіохійським патріархом Макарієм, присвятить надгробку князя кілька промовистих рядків (див. далі). Щодо самого князя він зауважив: „Нам розповідали, що він був царем над руськими, увірував у Христа близько 600 літ тому і збудував цю церкву"[7].

Зрозуміло, що автор цього повідомлення просто не зрозумів свого перекладача, але така плутанина досить характерна для того часу. (Три століття потому Е. Кузьмін припустив, що в „Записках..." описано саме надгробок Володимира[8]). Щодо походження Острозьких, то, зокрема, М. Антонович виводив їх з князів Туровських; на думку І. Бикова, рід останніх тягнувся, власне, від князя Володимира.

Могутність князя Костянтина Івановича успадкував і примножив син, Василь-Костянтин. Не володіючи батьковою силою характеру (історики віддають перевагу саме батькові, а не сину, в якого знаходять хитання, компромісність, прояви слабкодухости), він, проте, зумів зібрати великі статки: йому належало близько 80 міст і містечок, 2760 сіл. Річний прибуток від маєтків доходив до 1 мільйона 200 тисяч золотих. За його життя побутувало прислів'я: „Багатий, як Острозький". І справді, князь був втричі багатшим за самого короля[9]. Але найбільший його здобуток — у царині культурного просвітництва, що не могло не прислужитися також образотворчому мистецтву.

Низка фактів доводить існування родинної традиції Острозьких — спорудження надгробків членами сім'ї. Започаткована вона була 1567 р., коли князь Василь-Костянтин збудував надгробок своєму зятеві Яну Тарновському і його синові — Яну-Криштофу в Тарнові по смерті остан-

---

[6] Українська література XIV—XVI ст.— К., 1988.— С. 515.

[7] Путешествие Антиохийского патриарха Макария в пол. XVII в., описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским.— Москва, 1897.— Вып. 2.— С. 50.

[8] Кузьмін Е. Київські надгробки // Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва / Під заг. ред. М. Грушевського.— К., 1930.— С. 155.

[9] Три останні факти за кн.: Быков И. П. Князья Острожские и Волынь: Введение в историческую записку „50-летие Св. Кирилло-Мефодиевского Братства".— Петроград, 1915.— С. 13.

нього[10]. *Похорон відбувся за католицьким обрядом, на ньому виголосив промову єзуїт П. Скарга. Пізніше він присвятив В.-К. Острозькому свою книгу „O jedności". Власне, проблема єдности довго не давала спокою князеві, ставши причиною його двоїстої позиції стосовно запровадження унії. Під цим оглядом міркування Г. Флоровського, попри деяку категоричність, не позбавлене підстав: „...настрій в Острозьких колах був нестійким і двоїстим [...] Острозький був радше західною людиною [...] надто часто він бував необережним і йшов надто далеко у питаннях примирення і злагоди, був здатний на компроміс"*[11]. *Оскільки будування надгробка було розпочате ще 1561 р. (будував Ян-Марія Падовано, скульптурна композиція якого ляже в основу київського надгробка), то ініціативу князя у цій справі не варто перебільшувати. Первісний план лише був доповнений фіґурою ще одного небіжчика, розміщеною в масиві декоративного цоколя, до якого додалася смуга рельєфів. 1570 р. В.-К. Острозький поставив надгробок для дружини в тому ж кафедральному костелі Тарнова. У 1579 р., тобто майже через півстоліття по смерті батька, князь збудував надгробок в Успенському соборі лаври — на той час він уже двадцять років був київським воєводою і міг при бажанні скористатися з привілею влади. 1604 р. в Богоявленській церкві Острога було споруджено „чудовий пам'ятник з чорного мармуру" над могилою сина Олександра Острозького (1571—1603)*[12]. *„Гроб божий убраний коштовно на кілька тисяч, що і самі єзуїти дивувалися, стоя на склепі, где княжата лежать" (Острозький літописець)*[13]. *У 1987 р. були віднайдені фраґменти фресок на південній стіні Троїцької замкової каплиці в Старокостянтинові із зображенням двох чоловічих фіґур, трактованих як парні портрети Василя-Костянтина і його сина Олександра в інтер'єрі палацової спочивальні*[14].

Можливо, був пам'ятник і над могилою князя Василя-Костянтина, якого 1608 р. поховано поряд з могилою сина в Острозі. З. Копистенський дає побічну підставу для такого припущення, пишучи у своїй „Палінодії" про Януша Острозького: „гроба православного отца нашого, яко Исаак или Иаков печеру Авраамову, почитал и упоминал, абы пение и набоженство звыкло и не уставало"[15]. *Перебіг історичних подій, проте, не сприяв його збереженню*[16]. *Відомо, що могилу часто відвідувала дочка Василя-Костянтина Анна-Алоїза (пом. 1654), на якій і вигас рід Острозьких. Хоча в її заповіті зазначалося, що вона бажає бути похованою „без всякої пишноти, як личить мені, що живе сиротою і майже живцем померлою", родинна традиція меморіального культу не була забута, тим*

[10] Kozakiewiczowa H. Rzeźba XVI wieku w Polsce.— Warszawa, 1984.— S. 50.

[11] Фроловский Г. Пути русского богословия.— К., 1991.— С. 35.

[12] Левицкий О. Анна Алоиза, княжна Острожская // Киевская старина.— 1883.— Т. 7, ноябрь.— С. 334.

[13] Бевзо О. А. Львівський літопис і Острозький літописець.— К., 1971.— С. 126.

[14] Крощенко Л., Осадчий Е. За життя Костянтина Острозького // Образотворче мистецтво.— 1991.— № 4.— С. 37, 38.

[15] Цит. за кн.: Викторовский П. Г. Западно-русские дворянские фамилии, отпавшие от православия в конце XVI в. и в XVII в.— К., 1912.— Вып. 1.— С. 38.

[16] Так, щодо Богоявленського собору на поч. XX ст., то його „реставрацію проводили солдати [...] залишки руїн собору були розібрані до підвалин [...]" (Лукомский Г. Хроника провинциальных вандализмов // Старые годы.— 1911.— Окт.— С. 66.)

більше, що Анна-Алоїза мала репутацію фанатичної католички, яка підтримувала щонайтісніші зв'язки з єзуїтським орденом. Спочатку вона заповіла 20 тисяч золотих на утримання вівтаря над могилою чоловіка, гетьмана Хоткевича, далі перенесла його тіло в єзуїтський костел Острога, який сама ж заснувала, та поховала біля головного вівтаря. Пізніше тут було встановлено мармуровий барельєф із зображенням лицаря, а для неї було призначено пам'ятник з чорного мармуру[17]. Всі ці твори пластичного мистецтва історія не пощадила, тому про їх існування відомо тільки з писемних джерел. Добре зберігся і докладно вивчений лише надгробок Януша Острозького (1554—1620) в Тарнові роботи Йогана Пфістера, відомого українського скульптора родом із Селезії (1620). Це був, очевидно, найбагатший, найпишніший надгробок з-поміж пам'ятників Острозьким (князь Януш, який, побувавши близько 1575 р. в Італії, міг бути обізнаний з європейським мистецтвом тієї доби). Цей твір, останній спалах маньєристичного стилю, удекорований безліччю аксесуарів, „затоплений" рослинним орнаментом у його гіпертрофованих формах, нагромадженням черепів, щитів, смолоскипів, путті поряд з алегоріями і біблійними персонажами[18]. Антилаконізм зовнішніх форм цього надгробка може суперничати з відвертим багатослів'ям — сьогодні на ньому налічують до 12 зразків тексту: від однорядкових написів до пишномовних епітафій[19] (пор. з лаконічною епітафією князя Костянтина Івановича, збереженою для нас, завдяки писемній традиції, у двох варіантах). Хронологічно цей твір збігається зі зміною одного типу надгробка — лежачого — іншим, адоративним, який бачимо в центрі композиції.

У підсумку ми можемо констатувати існування меморіально-скульптурних ансамблів сім'ї Острозьких у трьох пунктах — частково в Тарнові (де пріоритет належав сім'ї Тарновських, а надгробки доцільніше розглядати в контексті розвитку польського, а не українського образотворчого мистецтва), Острозі (у католицькому і православному осередках) та Києві. Щодо надгробка князя Костянтина Івановича, то він, вочевидь, стоячи осторонь поховань інших членів його родини, в тому числі прадіда Федора Даниловича (св. Феодосія), діда Василя Федоровича Красного, численних родичів з боку дружини, один з яких, Семен Олелькович, відновив 1470 р. Успенський собор після нашестя Батия, водночас наче узагальнював зростання могутности родини Острозьких. З цього погляду Успенський собор можна вважати гігантським мавзолеєм цієї сім'ї.

Треба зазначити, що в класичній літературі того часу, в Івана Вишенського, знаходимо явне неприйняття такого типу явищ. Цього автора, котрий сам жив якийсь час в Острозі й бував в інших містах Волині, де, імовірно, і постригся в ченці[20], отже, цього автора, серед зичливих адресатів якого був і князь Василь-Костянтин Острозький (мож-

[17] Левицкий О. Анна Алоиза...— С. 362—366.

[18] Тананаева Л. И. Сарматский портрет.— Москва, 1979.— С. 66—72.

[19] Рудольф Н. С. Каталог произведений Иоанна Пфистера, скульптора конца XVI — начала XVII ст.: Дипломная работа студентки КГХИ.— К., 1971 (рукопис).

[20] Троневич П., Сайчук Б. Іван Вишенський навчався в Луцьку // Радянська Волинь.— 1990.— 10 квіт.— С. 3. Теза, викладена в заголовку статті, доволі проблематична.

ливо, навіть, що Острозький був його меценатом)[21]*, великою мірою умовно можна причислити тільки до українського реґіону, але в будь-якому разі применшувати авторитетність його слів не варто. Тим більше, що своє ставлення І. Вишенський висловив не прямо, — сам-бо предмет розгляду вважається негідним, — а в контексті підрядного речення, в дошкульних словах про „латинську обмову, яка мертва і безплідна, хоч зовні домовина прикрашена малюнками*[22]*, поцяцькована і упістрявлена, а коли відчиниш і плода пошукаєш, то побачиш там сморід, гній, кістки і черву“*[23] *(подано це під заголовком: „Про наслідки для тих, хто прагне латинських плодів“). Таку непримиренну позицію можна витлумачити і як наслідок ригоризму чернечого стану, і специфікою становища автора, ізольованого від українського життя протягом багатьох років, а тому його вказівка здається дещо анахронічною. За іронією долі, те, що вчора здавалося застарілим, сьогодні могло стати надактуальним: внутрішньополітична ситуація на початку XVII ст., коли писалися ті рядки, після Берестейської унії 1596 р., — стрімко мінялася на пограниччі в напрямку до категоричного ототожнення „плодів Відродження“ з ідеологічною диверсією католиків (втім, схожі інтонації знаходимо і у творах острозьких діячів: „Хранися италиян“ — так називається один з віршів Д. Наливайка 1603 р.).*

Хід думки католицьких ідеологів був протилежний: саме з кісток, смороду і гною постає високість духу небіжчика. Процитувавши епітафію XVII ст.: „В полі Павла Моршитина біліють кістки // Доброго лицаря. Чом же наготу їх // Земля не приховала?// Щоб небеса в своєму кругообігу // Вічно споглядали таку чудову доблесть“, — Л. Тананаєва так коментує їх зміст: „...конкретно життєва, подана з елементом жорстокого натуралізму деталь (купа непохованих кісток) одразу ж переосмислюється, переводиться в інший вимір і набуває другий план [...] у масштабі небесних сфер і самої вічности“[24]*. Отже, керуючись такими уявленнями, католичка Анна-Алоїза Острозька 1636 р. проводила перепоховання тіла свого батька — „котороє юж згнило, тільки кості, котрії взявши, казала їх помити і посвятити святим єзуїтом...“ (Львівський літопис), „золками пахучими переклала“ (Острозький літописець). Перепоховання відбувалося дуже урочисто — „с крестами, с корогвами, тріумф коло церкви отправовати...“ (Львівський літопис)*[25]*. Цим визначається крайня межа розвитку певних тенденцій, започаткованих лаврським надгробком, і його автори навіть уявити не могли той макабричний натуралізм, який став органічним акомпанементом Контрреформації, спрямованої проти не лише протестантизму, але й православ'я, вірним прихильником і оборонцем якого все життя виступав князь Василь-Костянтин.*

---

[21] Возняк М. С. Історія української літератури.— Львів, 1992.— Кн. 1.— С. 399.

[22] Звісно, йдеться тут не про пластичне, а про живописне оформлення домовини, але і пластичне оформлення керувалося схожими принципами. Див.: Крип'якевич І. До історії української декорації і різьби: Божий гріб і вертеп у Львові в XVII—XVIII вв. // Стара Україна.— 1925.— № 11—12.— С. 202, 203.

[23] Вишенський І. Твори.— К., 1986.— С. 124.

[24] Тананаева Л. И. Сарматский портрет.— С. 22.

[25] Бевзо О. А. Львівський літопис...— С. 115, 138.

Але життєдіяльність князя Василя-Костянтина протікала наче у двох площинах, які майже не перетиналися: у площині релігійного сподівання, детермінованого традиціоналістськими православними канонами, та в площині урочистого шляхетського ритуалу, який формували західні впливи. Не можна нехтувати також і те, що він був одружений із Софією Тарнавською (1534—1570), донькою каштеляна краківського і маршалка королівського, яка, згідно з епітафією, „прожила все життя у вірі католицькій" (in fide catholica). (Історик припускає можливість неформальної згоди з чоловіком, до того ж немає ніяких фактів щодо існування на той час костелу в Острозькому замку[26].) Дружиною ж старшого брата Іллі (1510—1539) була Беата Костелецька, позашлюбна донька Сиґізмунда І Старого, — звідси вже тягнуться тонкі нитки до королівського двору, космополітичного кола Бони Сфорца, яка, до речі, мала землі також на Волині, в районі Кременця. Двір Сиґізмунда Авґуста був ще більшою мірою пронизаний настроями італійського Ренесансу. І. Кіреєвський, опираючись на ориґінальні польські джерела, констатує дуже високий, мало не найвищий у Європі рівень поширення гуманістичної вчености в Польщі XVI ст. серед привілейованих кіл[27]. Згадані зв'язки, отже, промовляють самі за себе.

„Мандрівні столичні художники залучали мешканців провінції до ренесансного світського мистецтва, змінювали їхні естетичні орієнтири [...] тоді ж [...] було поставлено скульптурний пам'ятник К. Острозькому в „святая святих" — Успенському соборі Києво-Печерської лаври"[28]. Лаврський надгробок 1579 р., поза сумнівами, виконаний у дусі традицій і настроїв мистецтва італійського Відродження, зокрема, багато спільного в ньому з роботами Падовано, дуже поширених у тогочасній Польщі. (Протилежне: інтеґрація явища православного мистецтва в католицький контекст, точніше, спроба такої інтеґрації, простежується в початковому проекті оформлення Острозької Біблії ґравюрами вроцлавського майстра Блазіуса Ебіша, не здійсненому через фінансові незлагоди.) Композиційно цей надгробок можна зіставити з надгробками каплиці Сиґізмунда роботи Бартоломео Береччі, який у свою чергу опирався на художні знахідки кардинальських надгробків А. Сансовіно і філософію неоплатонізму, тим самим започаткувавши у 1505—1507 рр. в Польщі нову концепцію надгробка — на противагу попередній, середньовічній[29], коли небіжчика зображали непорушно застиглим, „напівзлитим" з площиною надгробної плити, тобто справді „мертвим" (на території України приклад такого вирішення композиції — бронзова плита Миколи Гербурта 1555 р. у Львові, роботи П. Лавенвольфа). Надгробки каплиці Сиґізмунда створювалися в 1517—1533 і 1574—1575 рр. для Сиґізмунда І Старого і Сиґізмунда Авґуста, тобто в час смерти князя Костянтина Івановича і в період вибудування надгробка Яна і Яна-Криштофа Тарновських. Певну роль відіграла тут і територіальна близькість Тарнова і Кракова, а також те, що Тарнів лежав по дорозі на Волинь (зі столи-

---

[26] К портрету княгини Софии Острожской // Киевская старина.— 1883.— С. 714—716.

[27] Киреевский И. В. Критика и эстетика.— Москва, 1979.— С. 179—181.

[28] Немировский Е. Иван Федоров (около 1510—1583).— Москва, 1985.— С. 173, 193, 194.

[29] Renesans w Polsce. Kaplica Zygmuntowska.— Warszawa, 1983.— S. 23, 29.

ці Польщі). Найближча аналогія фігури князя Костянтина Івановича — скульптурна постать Сигізмунда І Старого, який за життя прихильно ставився до князя й осипав його подарунками, на які, взагалі-то був скупий, а 1508 р. навіть сплатив його борги; разом з дружиною — королевою Боною — він також був опікуном Єлизавети-Гальшки, доньки Іллі та Беати. Збігаються майже всі повороти тіла, положення рук і ніг, лише в „польському варіанті“ фігура розміщена в просторі природніше і тому виглядає „безтурботнішою“: голова відкинута назад, наче на зображеного спала завіса нездоланного сну. У скульптурному зображенні князя К. Острозького „смертельна“ напруженість нібн сковує все тіло (цей настрій навіть заакцентовано в надгробку роботи С. Гуччі і Я. М. Падовано 1574—1575 рр., згаданому раніше). Але за моментами формальної близькости проступає і глибока відмінність пластичних концепцій, які розпізнаються в незначних, на перший погляд, деталях. Не відразу впадає в око „різкість“, „геометричність“ положення кінцівок: права рука тільки здається опорою для тіла, навряд чи вона була б у змозі витримати такий тягар (натомість Сигізмунд-король прямо „на наших очах“ плавно осідає на свою руку), правиця радше має „демонструвати“ функції опори, як ліва рука „демонструє“ функцію дотику (до власного тіла), — така демонстрація потрібна з погляду не так концептуально-змістового, як композиційного. Так само і права нога князя Острозького надто „демонстративно“ підігнута під кутом, близьким до прямого, в жесті схрещення ніг відчутна не побутова достовірність, а формальна самодостатність. Тулуб князя наче в одній площині розгорнуто в напрямку до глядацького ока, з усього тіла розслабленість виражена хіба що в кистях рук. Князь — „не розслаблений“, він і спить, і не спить, це тривожний і напружений, для нас — трохи неправдоподібний сон воїна, сон, щільно зімкнутий з горизонтом, сон — чутливий і не домашній (у порівнянні з ним Сигізмунд І „провалюється“ у сонне марево, „спливає сном“). Голова К. Острозького — наче не прогинається, йому — „спати не хочеться“, шия напружена, і корона міцно сидить на цій голові, не тільки „не бажаючи“, але й „не можучи“ з неї сповзти. Така принципова негнучкість притаманна надгробку Ромултової у Дрогобичі, але в ньому вона випливала зі специфіки рельєфної площини. З цього погляду, фігура князя перегукується з фігурами тарнівських надгробків лише в якихось крайніх тілесних координатах. Я. і Я.-К. Тарновські „справді“ сплять, кожен на своєму ложі, сплять без афектації, без надриву, максимально зручно скоординувавши частини тіла у вузькому клаптику простору, а головне — вони лежать, припадають до подушки в розпалі сну. Цим їхній стан відрізняється від стану Сигізмунда Старого: він тільки засинає, вони вже поснули. У порівнянні з їхніми фігурами постать князя Острозького виглядає, як жорсткий арабеск. Його тіло ще не „приєдналося“ до площини ложа, воно наче „тримає“ за своїми плечами іншу, вертикальну площину, яка незримо втримує його в просторі. Стан тіла князя двоїстий і двозначний — чи то він підводиться з ложа, чи то збирається опуститись на нього, а може, він завмер у стані якоїсь тривожної судоми. З інших аналогій в польському мистецтві можна згадати надгробок Криських у Дробині (1572—1576), де схожим є положення ніг, однак руки розміщені „невимушеніше“ в просторі (при цьому права рука

перебирає військові реґалії, а ліва вільно витягнута вздовж тіла); обличчя звернене донизу, воно майже в одній площині з тулубом, проте цей незначний поворот голови відразу розставляє акценти: герой прокидається уві сні. У багатьох схожих варіантах він встає зі сну — і тоді погляд його звернено догори, а руки „сплетено" з кутами і западинами тіла, так що воно позбавлене рівноваги (надгробки Анджея Фірлея в Янівці роботи Санта Гуччі, 1585, Арнульфа і Станіслава Уханських в Ухані роботи майстрів цього ж кола кінця XVI ст.). Стан „незграбного сну", як і у князя К. Острозького, відбито, а точніше, спродуковано в надгробку Яна-Станіслава Тарновського у Хробжі, 1569 р., роботи майстерні Яна Міхаловича з Урждедова, але це — справді сон, а не перебування між сном і дійсністю.

У лаврі невідомий автор дав приклад пластичного втілення прихованої динаміки тіла, якою пронизано всі його частини, але це не динаміка, що спонукує до дії, не першопоштовх і не фраґмент дії, а її „замороження", гальмування на рівні потенції. „Насправді, „Той, хто лежить" і „Той, хто молиться" близькі до якогось нейтрального стану, від якого подекуди віддаляються — або в бік життя, або в бік блаженного спокою і непорушности [...] У цій початковій нейтральності (поєднання двох фаз) треба розпізнати один з пізніх аспектів ставлення до смерти — як до „прирученої смерти". Це ставлення найкраще виражається в концепції „requies, спокою"[30]. Нашому ж мистецтву стану такого спокою досягти не вдалося. У лаврському надгробку зображено — припустімо так — той момент переходу до сну (до кращого світу), коли його легко сплутати з пробудженням. Мотив цей — класично-ренесансний. Але якщо в Західній Європі він виник усе-таки ближче до завершення розглядуваної естетичної епохи, то в Україні, внаслідок особливостей її історично-культурного розвитку і вимушено прискореного освоєння кількох різних стилістичних систем, з'являється на етапі пробудження нового, секуляризованого мистецтва. Значення його для пластики XVII ст. важко переоцінити. Але таке судження виникає лише з перспективи сучасного погляду. У порівнянні з іншими зразками волинської пластики, XVII ст. зокрема, окремі моменти його здаються разюче новаторськими. Проблема освоєння активного руху — а саме згини тіла персонажа мали б його передавати — судячи також з інших зразків волинської пластики (скульптура Олики), цікавила митців дуже мало. Складається враження, що для української скульптури актуальним було прощання з площиною, пробудження для життя в просторі, освоєння самого прямо- і вільностояння об'ємного твору мистецтва. Останній у XVII ст. в абсолютній більшості на Волині був заціпенілим, заглибленим у самодостатність існування своєї фізичної маси і об'єму, і це різко контрастує з енерґійно-бароковими, часто сплавленими з рокайлем скульптурами наступного, XVIII ст.

Не можна також не помітити схожости пози Костянтина Острозького з позою Єссея в численних варіантах Єссеєвого дерева на царських вратах (Біличі, Бобли, Рачин, Камінь, Холм, Полонне та ін.). Генеалогія цього образотворчого мотиву має, однак, складніший і довший „послужний список", тягнучись від палестинських мозаїк ранньохрис-

---

[30] Арьес Ф. Человек перед лицом смерти.— Москва, 1992.— С. 236.

тиянської доби й сербських середньовічних фресок[31], *і принципово іншу причинну зумовленість своєрідного джерела життя, життєдайної галузки, з якої розростаються паростки двадцяти поколінь. У той же час у надгробку підкреслюється безповоротна завершеність долі — хоч і не цілої родини, а окремо взятої персони. Знову ж таки в точці візуальної схожости ракурсів виявляється максимальна розбіжність двох культур: фольклорної, архаїчної і вчено-європейської, книжно-ренесансної, „новомодної". Орнаментальна стилізованість у першому випадку протистоїть холоднуватому протибароковому натуралізму — у випадку другому. Але й народній різьбі подекуди не бракує спостережливої влучности, а у „вестернізованому" надгробку спостерігаються моменти візерунковости (умовні завитки бороди, декоративізм поверхні бойових лат), тож обидві групи мистецьких пам'яток виявляють дві системи візуальних імітацій, виконаних свідомо і різноспрямовано, хоч в останньому випадку — професійніше і послідовніше. В мотиві дерева Єссея, виконуваному народними різьбярами, превалювала тема метаморфоз „живого // мертвого" тіл(а), виявлених передусім у вимірі просторовому (по вертикалі — знизу-вгору). В професійній пластиці, в тому числі скульптурі надгробків, смерть зіставлена зі сном, границю між ними стерто (пор. з висловом Ф. Ар'єва про „нейтральний стан") згідно з барковим постулатом „життя — це сон". (Дія однойменного кальдеронівського аутос, як підмітила Л. Тананаєва, відбувається в міфічній Полонії, що відіграє тут роль осередку абсурду, аналогічного польським реаліям в „Королі Убю" А. Жаррі.) Втім, аналогічні тенденції нескладно відшукати і в українській літературі XVII—XVIII ст., зокрема, православного спрямування:*

„И таковая вем смерть, сном ся именует,
бо довечной що взяла, муки не промует"[32].
(К. Зіновіїв)

Або:

„Лиш тому, хто побожно все життя проводить,
Смерть, наче сон здоровий, ніколи не шкодить"[33].
(М. Смотрицький)

Останній приклад доводить, що метафора „смерти-сну" не обов'язково має розглядатися крізь призму західного ірраціоналізму та вченої містики („нас до життя навча короткий сон", — пише в своєму сонеті Лопе де Вега, порівнюючи „нас" із „чашами", і в його метафорі, як у вірші його сучасника Командора Ескріба[34], *відчутне не так моралістичне, як пропедевтично-профілактичне спрямування „мистецтва життя"), — можливо, ми маємо справу з уподібненням цієї метафори до винагороди за праведне і чисте життя. Ось чому серед інших українських надгроб-*

---

[31] Драган М. Д. Українська декоративна різьба.— К., 1970.— С. 186.

[32] Зіновіїв К. Об учащихся умирати... // Зіновіїв К. Твори. Приповісті посполиті.— К., 1971.— С. 37.

[33] Смотрицький М. Лямент світу вбогих // Українська поезія XVII ст. (перша половина): Антологія.— К., 1988.— С. 142.

[34] Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение.— Москва, 1977.— С. 321, 313.

ків найпереконливішим психологічно, найближчим до натуралістичних ознак „обіймів Морфея“ є зображення немовлят і юних дів. Але князь К. Острозький зображений радше у стані тяжкого „мовчання уві сні“, що мало б поєднуватися з відчуттям правоти, усвідомленням блаженного і спокійного відходу в інший світ, тобто усвідомленням праведности своєї особи. Але і пластичне, і психологічне вирішення скульптури глибоко суперечливе. (У мистецтвознавчій літературі скульптуру К. Острозького описано по-різному: „здається, досить поклику, щоб він схопився, готовий до дії, до бою“[35], „постать князя пройнято конвульсією“[36].)

Отже, мотив „смерти-сну“ в надгробковій скульптурі XVI ст. досить природно реалізує мотив „законсервованого руху“, який вирішувався у сарматському портреті. Тому можна без заперечень визнати надгробок князя К. Острозького яскравим виразом сарматської ідеології другої половини XVI ст. Утім, сказане стосується й особи самого князя та його сучасників і наступників. „Адже Русь не дуже відрізняється родом і звичаями від скіфів, з якими межує“, — пише 1549 р. С. Оріховський-Роксолан у листі до П. Рамузія[37]. Ідеологія сарматизму для українсько-литовсько-польської шляхти зосередила в собі комплекс різнорідних уявлень: романтичну заміну генеалогічного коду; ритуальне, а не ностальгічне видіння „золотого віку“ вольниці, звідси — спонукання до героїчної дії, сплав сучасного, минулого й майбутнього, де перше не вдовольнялося собою, узурпувало обидва часові виміри, ставлячи останній у васальну залежність від другої. Досить згадати, що надгробки трьом князям Полубенським (про латиномовну епітафію одного з них, Льва Васильовича, мовилось у книзі С. Старовольського „Monumenta sarmatorum“, Краків, 1655) були поставлені в тому ж Успенському соборі Київської лаври[38]. Серед видатних дійових осіб XVII ст. навіть польські історики відносили до ідеологів сарматизму Адама Киселя[39], зрештою, він сам неодноразово підтверджував це своїми програмними промовами в сеймі.

Але найяскравіше це виражено в характері самої скульптурної пластики, про яку ми можемо судити з фотографії та дуже покаліченої й недосконалої копії, що нині зберігається в одному з підсобних приміщень лаврського музею (оригінал скульптури загинув 3 листопада 1941 р., в день, коли лавру відвідав президент Словаччини Тіссо[40], а декор, вочевидь, був знищений пожежею (1718). Проте рівень мистець-

---

[35] Історія українського мистецтва.— Т. 2.— С. 139.

[36] Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.— К., 1985.— С. 100.

[37] Українська література XIV—XVI ст.— С. 153.

[38] Максимович М. О. О надгробиях в Печерском монастыре // Максимович М. О. Киевъ явился градомъ великимъ: Вибрані українознавчі твори.— К., 1994.— С. 157.

[39] Павловський І. „Старожитний наш народ руський...“ // Жовтень.— 1988.— № 5.

[40] Ульяновський В. І. Відоме і невідоме з біографії та діяльності князя К. І. Острозького // Матеріали I—III науково-краєзнавчих конференцій.— Остріг, 1992.— С. 68. Порівняно недавно Л. Міляєва віднайшла в Обергаузені цикл фотографій, що зафіксували вибух Успенського собору. Зробив їх очевидець, німецький офіцер. Ця знахідка проливає нове світло на обставини загибелі цієї пам'ятки старовини.

кого виконання твору такий високий, що вражає навіть його пошкоджена копія.*

Обличчя героя майже цілком пласке, зовсім не виражені лоб і щоки, вилиці — „слабкі", очі — „сліпі". І все це поєднується з перепадами бічних об'ємів, недоцільність яких відчувається лише дотиком, безпосередньо. Насправді, їх мета — затемнення навколо умовного знаку — лиця, в якому відсутня будь-яка характерність. Навіть похилий вік героя — це лише варіант того „нейтрального стану", про який вже йшлося. Скульптор не вважав за потрібне не лише акцентувати — просто показати зморшки на обличчі: в даному разі цей характеристичний момент зовнішности не важливий — за описом Нарбута, князь був „зросту малого, не видатний зовні"[41] і, звісно, не схожий на своє скульптурне зображення, та й марно було б цього чекати сорок років по його смерті. Те, що визнавалось вартим уваги (дата смерти), вказувалося в епітафії. Слід зауважити, що сарматський портрет — законний спадкоємець деяких скульптурних знахідок — буде менше схильний до подібної відстороненості, мало того, у ньому ставка робитиметься на фізіономічну деталізацію, свідомо автономізовану від психологічної характеристики, яка реалізувалася у творі епізодично, іноді — поза свідомими намірами авторів і замовників. Але знаку, власне, не потрібен психологізм. У загальному перетіканні об'ємів усієї фіґури черевна западина, одягнена в панцир, більш промовиста і виразна, ніж рельєф обличчя, яке наділяється значущістю завдяки не так сумі його рис, що виражали б відповідну роль їх носія (вони не виражають майже нічого), як масивній бороді, помереженій рівномірними хвильками-борозенками. Бороді належить роль п'єдесталу-цоколя, що в деяких надгробках виростав до максимальної величини, „пригашуючи" навіть центральне зображення. Тілесна речовина її є твердою і непоступливою, спорідненою за складом з якимсь з виступів панцира (який сам по собі не був символічно нейтральним в загальній системі символів зображення: в ідеології XVI—XVII ст. лицарські лати сприймалися як адекватне уособлення слави („розумний муж бере і чистить панцир" од іржі — В. Шекспір, „Троїл і Крессида", III, 3). В'юнкий ритм волосків стишується коло її негнучких кордонів; сама по собі вона являє собою самозамкнене поле, самодостатній аксесуар. Борода мала свою адекватну відповідність у житті родовитих вельмож, для яких існувала своя „міфологія бороди" (апогей її сягав Московії — поки їй не поклав край Петро I), зі своїм реґламентуванням і системою ієрархічних нюансувань. Символіку її М. Владимирський-Буданов „розшифровував як „вищий символ честі"[42]. Їй протистоїть у своєму доповненні корона — не дуже поширений атрибут шляхетських надгробків. Простого шляхтича зображали простоволо-

---

* Копія була виготовлена в 1830-ті рр. для Історичного музею в Москві, а в 1860-ті рр. повернулася до Києва. Але вже на початку XX ст. ориґінал скульптурного твору зазнав руйнувань: було відбито скіпетр і палець на одній з рук.

[41] Цит. за кн.: Ярушевич А. Ревнитель православия, князь Константин Иванович Острожский (1461—1530) и православная литовская Русь в его время.— Смоленск, 1896.— С. 214.

[42] Цит. за ст.: Яковенко Н. „Чоловік добрий" і „чоловік злий": з історії ментальних установок в Україні-Русі кінця XVI — середини XVII ст. // Mediavalia ucrainica: Ментальність та історія ідей.— К., 1992.— Т. 1.— С. 73.

сим — якщо тільки він не досягав високого духовного звання, а коло його ніг, рідше — біля голови (надгробок Л. Нагорського у Варшаві, 1571, майстерня І. Каванезі) розміщували шолом.

У К. Острозького корона оригінальна за формою: кілька продовгувато-круглих валиків, стягнутих перетинками на доволі широкому обручі, декорованому скупими рельєфними прикрасами простої квадратно-круглої конфігурації. У надгробку Януша Острозького корона зазнає модифікації в напрямі до спрощення і водночас прикрашення (в нижній частині) кількома рядами смуг, ритмічно розбитих на низку прямокутників і квадратів із заокругленими краями. В основній частині — силуети вогненних язиків. Зрозуміло, що тільки виняткова авторитетність батька і сина Острозьких могла виправдати наявність цього атрибута в лаврському надгробку; для Януша вона перетворилася в усталений атрибут, освячений традицією спадкоємности (на мініатюрі того часу, з зображенням Я. К. Острозького, таку ж корону вміщено на другому плані, під гербом Острозьких[43]*). Для Василя-Костянтина вміщення корони на голові батька було моментом сублімативної трансформації власної міфологізованої біографії. Некоронованому королю Руси М. Смотрицький бажає у своїх „Антигрифах" „батьківське богослужіння і нев'язучу корону в нагороду вічної слави"*[44]*, об'єднавши в одному вірші і алегорію корони, і принцип родової спадкоємности. У геральдичному пііті цього ж поета князь прямо названий „царем" — в контексті розшифрування хреста в його гербі напрошується прозора паралель з імператором Костянтином. У 1570—1571 рр. кандидатуру князя Василя-Костянтина висували на королівство. Сучасник (Горацій Спанокі) згадував, що він був би одним з можливих претендентів на польський престол, якби „не був схизматиком"*[45]*. За повідомленням М. Максимовича, серед польських істориків побутувало переконання, ніби Острозькі були спадкоємцями Романа Галицького, а отже, „галицького короля" Данила Романовича*[46]*. Все це разом узяте: надії й леґенди, поетичні метафори й прозаїчні розрахунки політичного життя — створювало досить пістряву картину. Чи не звідси явно несучасні форми корони князя? Вони нагадують водночас корони польських князів XIII—XIV ст. (з надгробків Пшемислава І у Цешині, Болеслава III у Вроцлаві, Болки II у Кржешові, Болки III в Опелі, Вацлава в Легниці) і їх осучаснені зображення — як знак „сивої давнини" (надгробна плита XVII ст. Генріха Бородатого, що помер 1237 р.) і завершення гербів XVIII ст. — Собеських у пам'ятнику княжни Кароліни де Буйон у костелі сакраменток у Варшаві)*[47]*, і корони персонажів „руської історії" на іконах XVII ст. — Володимира (в жовківському іконостасі Рутковича 1697—1699 рр., „Свя-*

[43] Репродукція в кн.: Аркас М. Історія України-Русі.— Санкт-Петербург, 1909.— С. 136.

[44] Яковенко Н. М. Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII ст. (Волинь і Центральна Україна).— К., 1993.— С. 80, 92.

[45] Ковальский Н. П. Акт 1603 г. раздела владений князей Острожских как исторический источник // Вопросы отечественной историографии и источниковедения.— Днепропетровск, 1975.— Вып. 2.— С. 116.

[46] Максимович М. А. Письма о князьях Острожских // Максимович М. А. Собрание сочинений.— К., 1876.— Т. 1.— С. 165.

[47] Bujak A. Nekropolie królów i książąt polskich.— Warszawa, 1991.

ті Володимир, Борис і Гліб“ з Ратного); і Костянтина („Воздвиження хреста“ з Волині, перша половина XVII ст.). З пізніших прикладів — корона Василя Великого, часткового соіменника князя Василія-Костянтина (ґравюра І. Филиповича з львівського „Літургіону“ 1759 р.). Останній в цій низці прикладів — корона Смерти (рельєф костелу Святої Трійці в Олиці).

У тілесній інтерпретації княжої персони химерно сполучені площинність окремих частин, підкреслена декоративність вирішення — через нагромадження прикрас (у сарматському портреті часто фіґурує така ж подвійна стрічка коштовного ланцюга на грудях; в надгробку вона, як і корона, була позолочена, сповіщає Павло Алепський) і вугластість інших форм — в розвороті плечей, на згинах рук і ніг. Сполучення це не можна визначити як природно-синтетичне. В тілі К. Острозького не відчувається кістяка. Частини тіла наче з'єднані на шарнірах; портрет князя є портретом його лицарського обладунку, з усіма застібками, ремінцями, смугами і заклепками, до яких автоматично долучаються і ланцюги на грудях, корона з бородою, і лише потім — його імперсональне лице, в якому при бажанні можна прочитати будь-що: tabula rasa — якраз для найупередженіших інтерпретацій. Його пластика — це система площин, які вступили між собою в союз, аби прикинутись об'ємом, і це їм майже вдалося. По-перше, завдяки „відмежуванню“ од площини плити надгробка, хоча, незважаючи на зусилля (князь К. Острозький, напевно, найменш „сплячий“ з персонажів усіх надгробків свого часу), площина ця невтомно відтягує до себе фіґуру, проміжки просторової емансипації фіґури і площини аж ніяк не створюють зони тілесного звільнення. По-друге, завдяки вигадливому взаємоприплюсуванню різких ракурсів, які „гасять“ один одного. В результаті фіґура князя — декоративний арабеск, розпластаний на площині (тільки не на тій, з трясовини якої він вирвався, а на тій, яка виростає за його плечима). До схожого висновку приходить дослідниця старої білоруської скульптури А. Лявонова, розглядаючи пам'ятник П. Веселовському у віленському бернардинському костелі: „сама людина врешті-решт стає часткою орнаменту, тому що трактується принципово однаково з ним“[48]. Однак у більшості інших українських надгробків другої половини XVI — початку XVII ст. постать небіжчика „змирена“ і споріднена з площиною надгробної плити, рух більш ієратичний і не суперечить площинності всього зображення; звідси їх більша гармонійність і викінченість форм. Втім, парсуна з задачею площинної декоративности справлятиметься успішніше — для неї все-таки площина, як для твору малярського, буде апріорною умовою.

Найдосконалішими в автора надгробка вийшли леви підніжжя — кумедні чудовиська з вищиреними пащами і продовгуватими тільцями. Павло Алеппський згадував про існування в інтер'єрі собору і мідних свічників на чотирьох левах, що зайвий раз свідчить про ансамблевість собору в XVII ст. Аналогічні леви прикрашали свічники і герби в церкві Білостока на Волині. Тут автор міг спиратися на традицію давньої руської декоративної пластики, семантика якої в середні віки була амбівалентною: лев пов'язувався з ідеєю воскресіння Христового, сприймав-

---

[48] Лявонава А. К. Старажытна беларуская скульптура.— Мінск, 1991.— С. 84.

ся символом сили володаря, але міг означати і темне начало, переможене добром (тоді він розміщувався під кафедрою)[49]. *А ще — непереможність Смерти (пор.: „И пришла к нему смерть, и был вид ее страшен, как у рыкающего льва“, „Повесть о споре жизни и смерти“*[50]*, середина XVI ст.), „Фізіономія лева з часів Відродження лежить в основі героїчного портрета, в т. ч. і королівського“*[51]. *У нашому випадку немає сенсу розділяти всі ці функціональні моменти з огляду ще й на те, що мотив цей був поширений і в західноєвропейській скульптурі (надгробок Б. Росселіно у Флоренції, 1444), подекуди звужуючись до розпрезентування тільки лев'ячих лап (надгробки Вавеля, Тарнова, Познані). Схожі леви прикрашали труну А. Киселя в Низкиничах, хоча й були зачеплені значнішим декоративістським узагальненням, що майже зовсім знівелювало бестіальність їхніх форм. Взагалі, в Україні „левова“ традиція ніколи не переривалася в образотворчому мистецтві: від рельєфу XII ст. через кахлі XV і XVI ст. — відповідно Києва і Потелича — до вже знаної нам пам'ятки.*

Олег СИДОР-ГАБЕЛІНДА

---

[49] Вагнер Г. К. Белокаменная резьба древнего Суздаля. Рождественский собор XII ст.— Москва, 1975.— С. 74, 176. Варто вказати і на факт своєрідного „двійництва“ князя Василя-Костянтина — одночасно з його народженням з'явився „див чоловічий: уродилося дитя — голова левова, перси косматії, скригитало зубами, страшно ричучи“ (Цит. за вид.: Бевзо О. А. Львівський літопис...— С. 126).

[50] Сказания о чудесах.— Москва, 1990.— Т. 1: Русская фантастика XI—XVI вв.— С. 168.

[51] Цит. за вид.: Ad Marginem 93.— Москва, 1994.— С. 70.

РАКА СВЯЩЕННОМУЧЕНИКА МАКАРІЯ У СОФІЇ КИЇВСЬКІЙ

Упродовж 430 років мощі митрополита Макарія були головною святинею Софії Київської. Однак у науці досі немає дослідження про раку Макарія, її місцезнаходження й особливості зберігання.

Найпершою згадкою про раку Макарія у Софійському соборі є запис 1594 р. у щоденнику Еріха Ляссоти: „Там само в одній дерев'яній скрині показують тіло митрополита, котрому стяли голову татари; тіло це й досі перебуває нетлінним, у чому я сам переконався, торкнувшись його руки і голови крізь полотняне покривало, яким вкрито тіло"[1].

На початку XVII ст. мощі Макарія згадуються вже „у гробі мармуровому"[2]*. Якою була найдавніша рака Макарія за формою і де вона стояла у Софії Київській — не відомо. Правда, збереглися свідчення М. Сементовського, котрий писав у середині минулого століття: „У цьому ж (південному) приділі, біля північної стіни, містяться рештки мармурової гробниці, в котру, як кажуть, однак це неслушно, спочатку були покладені святі мощі угодника Макарія [...] Найдавніший же гріб св. Макарія, дерев'яний, потрійний, бачив я збереженим, що стоїть у вівтарі приділу Дванадцятьох Апостолів"*[3]*. Отже, у середині минулого століття давня потрійна (?) рака Макарія, з котрої його мощі переклали у нову, зберігалась як реліквія у вівтарі Дванадцятьох Апостолів, улаштованому в західній половині колишньої південної зовнішньої галереї.*

А проте ця частина собору не була місцем первісного місцезнаходження раки Макарія, адже зовнішні галереї до кінця XVII ст. були напівзруйновані. На зламі XVII—XVIII ст. давні відкриті галереї перебудовано у приділи: у внутрішній південній галереї влаштували приділ Антонія і Феодосія, а у зовнішній — два приділи — Успіння Богородиці (східний) і Дванадцятьох Апостолів (західний).

Першим документальним свідченням про місцезнаходження раки з мощами Макарія є план Софійського собору 1810 р., вміщений у відомому археологічному альбомі К. Бороздіна[4]*. На цьому плані місце раки Мака-*

---

[1] Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей.— К., 1874.— С. 17.

[2] Див.: Смирнов Я. И. Рисунки Киева 1651 года по копиям их конца XVIII века.— Москва, 1908.— С. 469.

[3] Сементовский М. Киев и его достопримечательности.— К., 1852.— С. 140.

[4] Описание собрания рисунков Бороздина 1809—1810 г. // Труды I Археологического съезда в Москве.— Москва, 1871.— Т. 1.— С. 61—71.

рія показано у Михайлівському вівтарі, що фланкує з півдня дияконник собору. Як випливає з плану, рака стояла під південною стіною, ліворуч від давнього південного входу в собор (якщо дивитися ззовні). Цей вівтар слугував соборною скарбницею. Рака стояла узголів'ям на схід, а над нею, судячи з двох показаних на плані стовпчиків, була сінь, що займала всю стіну від входу в сусідній приділ Антонія і Феодосія до південно-західного кута передвівтарного приміщення, себто до пілястри, яка відмежовує це прямокутне приміщення від сусіднього квадратного компартименту. Вікно, влаштоване у давній зовнішній стіні храму, було над ракою, якраз посередині неї, а західний кінець раки трохи виступав за пілястру, ширина якої 70 см. Отже, довжина сіні сягала 2,9 м, а ширина раки була близькою 70 см[5].

На цьому ж місці вказує раку і митрополит Євгеній (Болховітінов) у своїй книзі, виданій 1825 р.: „...під сінню на правому боці Софійського собору, у раці, сріблом обкладеній, при південній стіні приділу св. архистратига Михаїла"[6].

А. Муравйов у 1832 р., згадуючи Макарія Київського, свідчить: „...його нетлінні мощі відкрито спочивають посередині храму, навпроти придільного вівтаря архистратига Михаїла [...] Святі мощі його перенесли у собор Софійський, котрий прагнула відвідати душа його, і відтоді кожного першого числа травня, у день його страдницької кончини, під час хресного ходу обносять їх довкола..."[7]

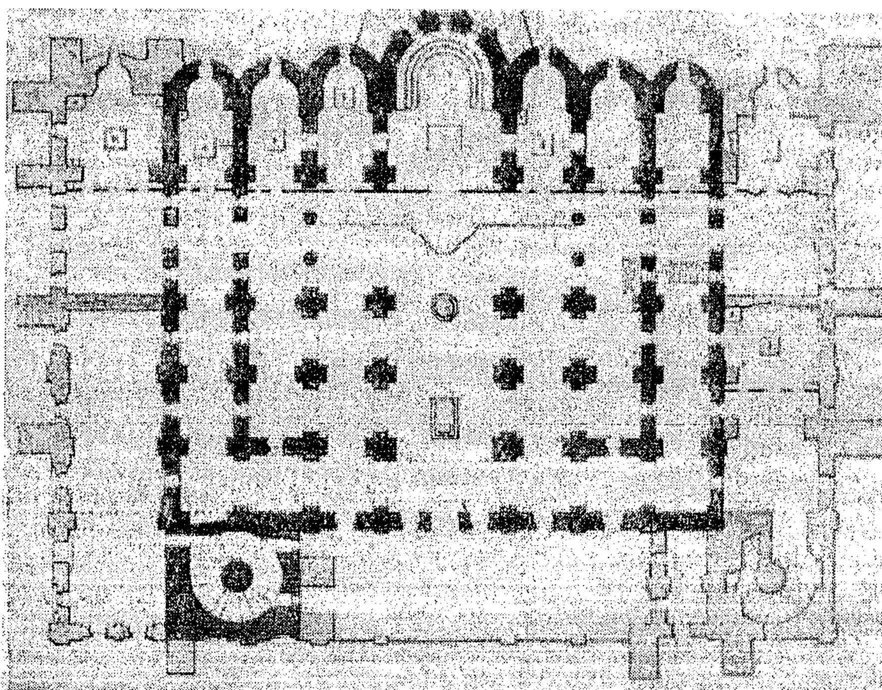
Очевидно, на вказаному місці рака Макарія стояла від самого початку: воно було зручним, традиційним і до того ж узгоджувалося з присвятою і розписом вівтаря та його нави. Архангел Михаїл — покровитель Києва, помічник християн у боротьбі з невірними, його ім'я мав перший київський митрополит, котрий разом з Володимиром охрестив Русь. Усе це асоціювалося з мученицькою смертю митрополита Макарія від рук татар, з нетлінністю його мощей як свідченням перемоги над смертю.

Дуже цікавий взаємозв'язок стінопису і раки, що стояла під ним, — на це ніхто досі не звертав уваги. На стіні, праворуч від вікна, зображено постать ангела з сувоєм. Ангел стоїть у вратах вівтаря, на ньому архієрейське вбрання — сакос і омофор. Цей фраґмент, судячи з усього, унікальний темперний розпис часів Петра Могили, виконаний ще до запрошення у Київ афонських майстрів (1644). На це вказують як стилістичні особливості зображення, що видають руку місцевого майстра, який працював у першій половині XVII ст., так і вміщення сюжету на рівні давнього вікна, розтесаного додолу на зламі XVII—XVIII ст. Зображення монументальне, доволі статичне, обличчя ангела модельоване плоско, однак чітко і виразно. У нижньому реґістрі цієї композиції зберігся фраґмент архітектурних куліс — колона з аркою, які, імовірно, зображали склепіння храму — символ сіні над ракою, бо самої сіні у XVII ст., очевидно, тут ще не було. Подібні архітектурні куліси, як і типажі облич, бачимо у виконаній лаврськими художниками київській ґравюрі 20-х рр. XVII ст. з характерним для неї компромісом іконографічної

[5] Пор.: Смирнов Я. И. Рисунки Киева...— С. 469—470.

[6] Болховітінов Є., митрополит. Вибрані праці з історії Києва.— К., 1995.— С. 69.

[7] Муравьев А. Н. Путешествие по святым местам русским.— Санкт-Петербург, 1846.— Ч. 2.— С. 68—69.



План Софійського собору. 1810 р.

архаїки і ренесансних елементів („Анфологіон“, 1619; „Бесіди Івана Золотоустого“, 1624)[8].

Над ногами раки, на пілястрі, у XVIII ст. написано олійними фарбами постать архангела Ієгудіїла („Хвала Божа“) — з сувоєм і вінцем у руці, що є явним натяком на небесне вінчання мученика Макарія. Це зображення характеризують виразні, енерґійні пластичні форми, яскравий, барвистий колорит, світлотіньове моделювання обличчя. Даний сюжет, імовірно, виник за митрополита Варлаама Ванатовича у 1725 р., коли вівтарі Софійського собору були „пописаны изряднейшим писанием живописнъім“, „по приговору всей братии и нашей софийской“. Відомо, що в Софії від цього „изряднейшего писания“ залишилися ще два сюжети — „Сходження до пекла“ у вівтарі апостола Петра і „Чудо архистратига Михаїла в Хонех“ у Михайлівському вівтарі[9].

Зображення ангела XVIII ст. розміщене трохи вище від сучасного нижнього рівня вікна, на відстані майже 2 м від рівня давньої підлоги. Можна припустити, що архангел з вінцем був написаний над сін-

[8] Пор.: Степовик Д. В. Українська графіка XVI—XVIII століть.— К., 1982.— С. 42—47, 175, 208, 244.

[9] Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII—XVIII ст.— К., 1988.— С. 42.

Розпис XVII—XVIII ст. над ракою св. Макарія у Михайлівському приділі Софії Київської

ню, яка вже була у XVIII ст. і доходила до нижнього рівня розтесаного додолу вікна.

У середині минулого століття, коли в Софії проводилися великі ремонтно-реставраційні роботи, раку Макарія було переміщено у сусідній приділ. Протоієрей П. Лебединцев згадує, що 1844 р. рака стояла вже у приділі Антонія і Феодосія. Тоді митрополит Філарет запропонував Комітетові для відновлення Софійського собору на час проведення ремонтних робіт перенести раку в приділ Успіння Богородиці[10]. *Цікаво, що протоієрей І. Скворцов у 1854 р., описуючи собор після ремонтних робіт 1843—1853 рр. і згадуючи раку Макарія, не вказує її місцезнаходження, бо вона, очевидно, ще не стояла на своєму постійному місці. Він пише про мощі: „При них немає голови відтятої та кисті правої руки. Мощі ці уславлені багатьма чудесами і явленнями світлоносними“*[11].

Дальшим за часом є свідчення М. Закревського у його „Описі Києва“ 1868 р.: „Срібна рака, у котрій спочивають мощі цього святителя,

---

[10] Лебединцев П., протоиерей. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843—1853 гг.— К., 1879.— С. 14.

[11] Скворцов И., протоиерей. Описание Киево-Софийского собора по обновлении его в 1843—1853 годах.— К., 1854.— С. 62.

стоїть у приділі св. Антонія і Феодосія Печерських. Цінність раки, влаштованої 1833 р., досягає 16 тисяч карбованців сріблом"[12].

У 1874 р. П. Лебединцев зазначає, що рака Макарія раніше містилася „паралельно правому клиросу біля південної стіни Михайлівського приділу", вказуючи на її початкове місцезнаходження[13]. *А вже у 1890 р. П. Лебединцев і у 1898 р. П. Орловський повідомляють про те, що мощі Макарія у срібній раці 1833 р. стоять перед іконостасом Архангело-Михайлівського приділу. П. Орловський додає, що раку влаштував митрополит Євгеній (Болховітінов); цей автор також указує на те, що „мощі ці щорічно 1 травня урочисто обносять навкруги собору*"[14]. *М. Сементовський зазначає, що обряд обнесення мощей започатковано (точніше було б сказати — відновлено) 1827 р., тобто за митрополита Євгенія. Він же пише про те, що в соборі зберігається ручний хрест „стародавній різьблений на кипарисі, оправлений у срібло, що його називають хрестом св. Макарія*"[15]. *І знов у виданні 1900 р. М. Сементовський зазначив: „**Нині** (виділення наше. — Н. Н.) рака встановлена у приділі преподобних Антонія і Феодосія*"[16].

Нарешті в путівнику по Києву К. Шероцького (1917) повідомляється: „Перед іконостасом (XVIII ст.) Михайлівського приділу стоїть рака з мощами Макарія. Рака 1833 р. (рисунок старої раки XVI—XVII ст. у Вестерфельда)"[17].

Який висновок можна зробити з викладеного? Імовірно, під час ремонтних робіт раку Макарія тимчасово переміщувано в сусідній приділ Антонія і Феодосія, хоча її постійним місцем залишався Михайлівський приділ. Але вже з другої половини XIX ст. раку встановлено у східній частині передвівтарного простору цього приділу, перед іконостасом, праворуч від входу під південною стіною. Тож рака опиняється у дзеркальній симетрії до свого попереднього місця.

Проте цим не вичерпуються нез'ясовані питання, пов'язані з ракою Макарія у Софії Київській. По-перше, маємо лише загальне уявлення про раку: спочатку мощі згадуються у дерев'яному гробі, потім — у мармуровій гробниці, а згодом — у дерев'яній, обкладеній сріблом раці, яку було замінено на аналогічну за матеріалом раку 1833 р., що зберігалася до революції 1917 р. По-друге, залишається відкритим питання про долю раки Макарія у середині XVII ст., після заходів П. Могили щодо відновлення Софії. Напевно, такий відомий збирач і опікувач київських святинь, як Могила, не міг обійти увагою велику українську православну реліквію. Тут у нагоді стають рисунки А. ван Вестерфельда, виконані в

---

[12] Закревский Н. Описание Киева.— Москва, 1868.—Т. 2.— С. 824.

[13] Лебединцев П. Г. О святой Софии Киевской // Труды III Археологического съезда в Киеве 1874 г.— К., 1878.— Т. 1.— С. 92.

[14] Лебединцев П. Г. Св. София Киевская, ныне Киево-Софийский кафедральный собор.— К., 1890.— С. 23; Орловский П. Св. София Киевская, ныне Киево-Софийский кафедральный собор.— К., 1898.— С. 36—37.

[15] Сементовский Н. Киев, его святыни, древности, достопамятности и сведения, необходимые для его почитателей и путешественников.— К., 1900.— С. 107, 109. Хрест був „прикрашений сценами страстей і празників з безсумнівними слідами готичного впливу". Див.: Шероцкий К. В. Киев. Путеводитель.— К., 1917.— С. 80.

[16] Там само.— С. 106—107.

[17] Там само.— С. 66.

середині XVII ст. На нашу думку, ці рисунки проливають світло як на першу, так і на другу проблему.

Рисунки Вестерфельд виконав 1651 р., під час Визвольної війни 1648—1654 рр., тоді, коли Київ тимчасово захопив польсько-литовський гетьман Януш Радзивіл, до почту котрого входив художник. Вестерфельд зробив кілька зарисовок св. Софійського собору, серед яких був і рисунок раки Макарія. Наприкінці XVIII ст. з рисунків Вестерфельда були зроблені копії, які 1904 р. виявив у бібліотеці Петербурзької Академії мистецтв Я. Смирнов, котрий видав ці рисунки у 1908 р.[18]

Про рисунок раки Макарія Я. Смирнов пише: „Таке ж враження великої точности справляє і рисунок Вестерфельда, пояснений у підписі кінця XVIII ст. як рака преп. Макарія, вбитого татарами у Скриволові біля 1496 р.; кажучи про підпис цей [...] ми надто поквапилися визначити його таким, що правильно визначає зображену на рисунку раку, котра має звичайну форму труни з наскрізним, залізним, очевидно, ґратчастим віком“[19].

Чому Я. Смирнов мав сумнів щодо належности раки Макарієві? Історик вважав, що ми не маємо певних даних стосовно самої раки, адже Ляссота бачив мощі у дерев'яній труні, а на початку XVII ст. вони виявляються „у гробі мармуровому“. Крім того, „рисунок Вестерфельда не може зображати раку Макарія, якщо вона і в середині XVII ст. займала те ж місце, де стоїть тепер (у Михайлівському приділі. — Н. Н.): вікно на рисунку надто мале і розміщене зависоко; рака стоїть паралельно довгій стіні, і в ногах її є широкий виступ стіни, а не пілястра, котра до того ж має бути справа, а не зліва. Отже, підпис під рисунком можна прийняти на віру, лише припускаючи, що мощі св. Макарія у 1651 р. стояли в іншому місці“[20]. *І далі Я. Смирнов робить блискучий здогад: „Підходящого для пам'ятника місця на плані Св. Софії 1810 р. знайти не міг, окрім лише вівтаря Успенського приділу, але там у південній стіні не показано вікна; з другого боку, у Св. Софії важко припустити спорудження таких пишних пам'ятників під час запустіння і розорення її у XVI ст.; а пам'ятник, про те, споруджений після того, як її реставрував Могила, стояв би, вірогідно, і донині“*[21]. *І Я. Смирнов, відмовляючись від свого здогаду, робить хибний висновок про те, що на рисунку зображено раку не Макарія, а якогось іншого святого і в іншому храмі Києва*[22].

Помилку Я. Смирнова зумовили дві обставини. По-перше, історик звіряв рисунок Вестерфельда з планом Софії 1810 р., а не з самим собором. По-друге, він не врахував того, що на зламі XVII—XVIII ст. собор, як уже зазначалося, був перебудований у бароковому стилі, після чого галереї перетворилися на бічні приділи; разом з галереями були перебудовані й приміщення в них часів П. Могили. А що такі були, свідчать як рештки могилянської каплиці, що збереглися донині у колишній північній зовнішній галереї, так і рисунки Вестерфельда, на яких зображені східний і

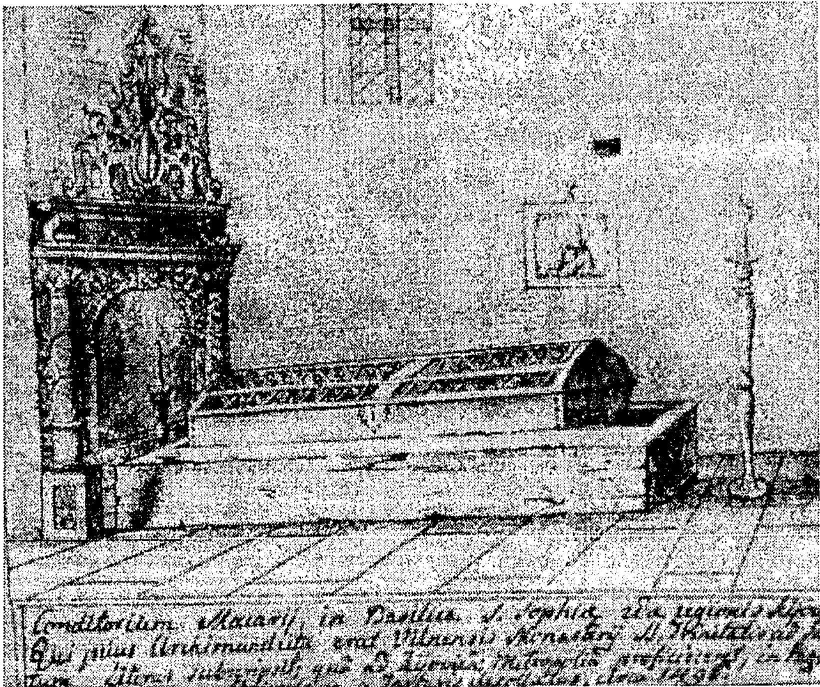
[18] Смирнов Я. И. Рисунки Киева...— С. 197—512, табл. I—XIV.

[19] Там само.

[20] Там само.— С. 469.

[21] Там само.— С. 470.

[22] Там само.— С. 470—471.



Рака св. Макарія у Софії Київській.
Рисунок А. ван Вестерфельда (1651)

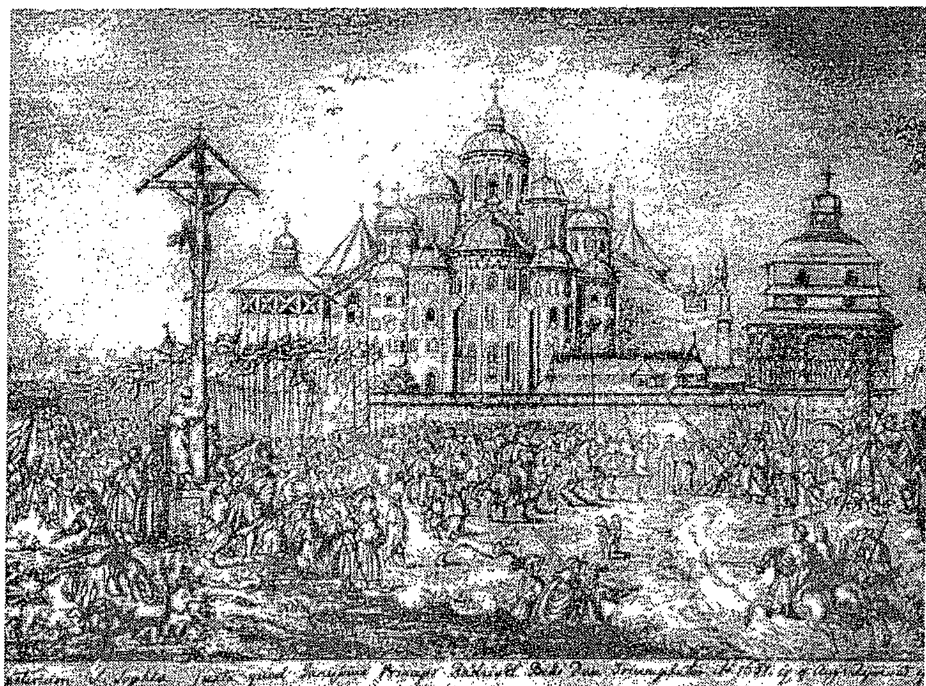
південний фасади Софії[23]. *Вивчаючи рисунки Вестерфельда, Я. Смирнов розгадав не всі з них. Зокрема, він не впізнав південної галереї Софії, яку Вестерфельд зарисував ззовні й зсередини; відтак Я. Смирнов назвав її „руїнами якоїсь однієї, імовірно, великої споруди" (с. 490, табл. X, рис. 1, 2).*

Рисунок східного фасаду засвідчує, що після перебудов Могили східні частини галерей являли собою закриті приміщення, перекриті односхилим дахом. Такий же висновок можна зробити і з рисунка південного фасаду, на якому зображено потрійну аркаду, фланковану глухими арками з вікнами посередині, причому вікно східної арки показано зачиненим (імовірно, заґратованим), тобто воно належало закритому приміщенню.

Якщо зіставити рисунки Вестерфельда з архітектурою Софії, можна дійти висновку, що рака Макарія стояла в окремому приміщенні, яке згодом перебудовано на Успенський вівтар; до речі, аналогічне приміщення могилянської каплиці у північній галереї було перебудоване на Благовіщенський вівтар. За нашими дослідженнями, каплицю в північній галереї Могила призначав для встановлення в ній раки з мощами князя Володимира, які митрополит виявив 1635 р. у руїнах Десятинної церкви і намірявся по-

---

[23] Смирнов Я И. Рисунки Киева...— Табл. V, 1; X, 1, 2.



Загальний вигляд Софії Київської зі сходу.
Рисунок А. ван Вестерфельда (1651)

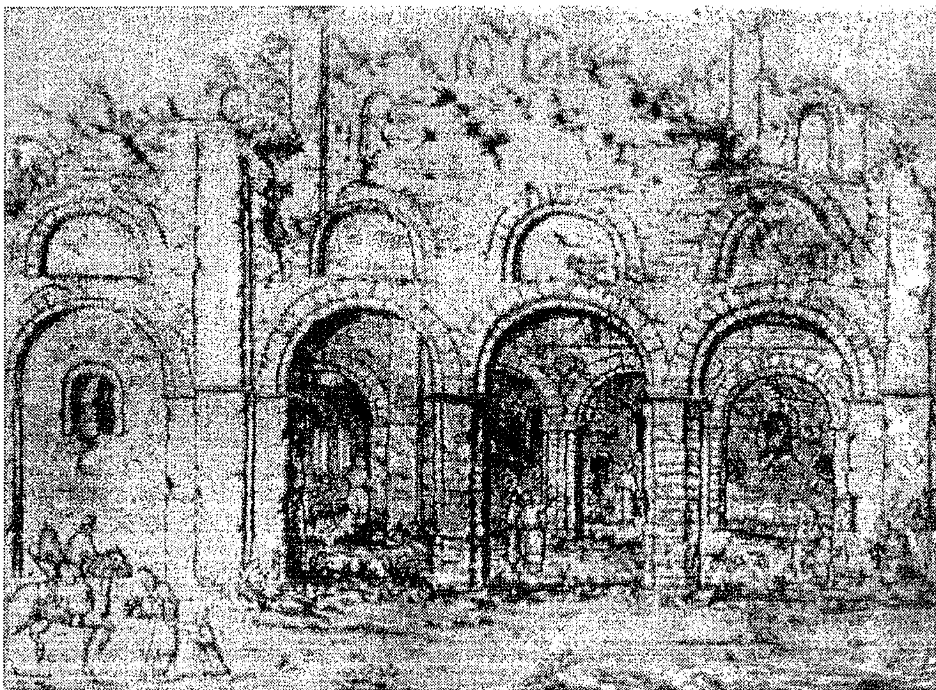
класти у Софії відразу після Великодня 1640 р.[24] *Вважаємо, що симетрично розміщена могилянська каплиця у південній галереї призначалася для ще однієї великої святині — раки з мощами Макарія. Ці нововведеня повністю узгоджувалися з православною традицією, за якою у бокових папертях влаштовують паракліси-каплиці для заупокійних відправ*[25].

Досить глянути на рисунок раки Макарія, щоб переконатися в тому, що вона стояла саме у тому приміщенні, яке нині міститься у південно-східному куті Софії: невелике заґратоване вікно над ракою розташоване у південній зовнішній стіні; широкий виступ у ногах раки є східною стіною приміщення, до якої прилягає апсида.

Що ж собою являла рака Макарія у середині XVII ст.? Це була дерев'яна труна, за віко якої правила металева решітка, що зачинялася на замок. Крізь решітку можна було бачити накриті покривалом мощі Макарія, які лежали головою на захід. Але голови, як видно з рисунка, при мощах не було: крізь решітку проглядає лише ліва рука, що лежить на грудях доволі близько до узголів'я раки. Виступ стіни у ногах раки був прикраше-

[24] Нікітенко Н. Володимирський меморіал в Софії Київській часів Петра Могили // П. Могила: богослов, церковний і культурний діяч.— К., 1997.— С. 159—167.

[25] Макарий, епископ Винницкий. История русской церкви.— Санкт-Петербург, 1857.— Т. 2.— С. 197; Голубинский Е. История русской церкви.— Москва, 1904.— Т. 1, ч. 2.— С. 57—58, 391, 395.



Південний фасад Софії Київської.
Рисунок А. ван Вестерфельда (1651)

ний чудовим кам'яним скульптурним наличником, що нагадував лиштву надгробного пам'ятника Костянтинові Острозькому (1533) в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. Наличник був увінчаний вигадливим, мабуть, дерев'яним різьбленим фронтоном, усередині якого було вміщено щось на зразок гербового щита, розділеного по вертикалі навпіл. У головах і в ногах раки були встановлені на підлозі свічки на високих різьблених свічниках, а на стіні, біля узголів'я, висіла квадратна ікона з образом св. Макарія. Святитель був зображений без митри і в омофорі, можна навіть розрізнити, що був він лисий, з широкою короткою бородою.

Особливо цікавим є те, що раку було встановлено на постаменті, вмонтованому в довгу і низьку товстостінну кам'яну скриню з явними ознаками старожитности — тріщинами і пошкодженнями; натомість рака на вигляд зовсім нова. На гадку спадає свідчення початку XVII ст. про те, що мощі Макарія лежали „у гробі мармуровому". Згадана давня мармурова гробниця великокняжих часів, що зберігається нині в Антонієво-Феодосіївському приділі Софії й відома як гробниця Володимира Мономаха — так принаймні першим визначив її П. Лебединцев, котрий пише, що під час ремонтних робіт у соборі середини XIX ст. її було знайдено під п'єдесталом раки Макарія[26]. Це підтверджують І. Сквор-

[26] Лебединцев П. Г. О святой Софии Киевской.— С. 92.

цов і П. Орловський. (Правда, історики плутаються у тому, як співвідносилася рака з мармуровою гробницею: якщо І. Скворцов гадає, що гробниця була підставкою для раки, то П. Орловський певен, що гробницю виявлено під підлогою.) Аналогічне свідчення виявляємо і у пізнішій роботі П. Лебединцева. Вірогіднішими є свідчення І. Скворцова і ранішої публікації П. Лебединцева, бо вони ближчі за часом до виявлення гробниці.

Однак найточнішу інформацію містить рисунок Вестерфельда, з якого видно, що гробниця являла собою своєрідний футляр для підставки під раку. Цілком можливо, що від самого початку дерев'яна рака Макарія стояла у гробниці на нижчому постаменті, тому раку майже не було видно, звідки й виник київський переказ про поховання Макарія у мармуровій гробниці. Цей стійкий переказ намагалися спростувати М. Сементовський, Я. Смирнов, К. Шероцький і зрештою М. Макаренко[27]*, доводячи, що рака Макарія була дерев'яною. Вона справді була дерев'яною, але стояла у мармуровій гробниці. Імовірно, за часів Могили ветха рака Макарія була замінена на нову, встановлену у цій же гробниці, але на вищому постаменті. Причому її встановили зворотним, неорнаментованим боком до глядача, адже один кут на лицевому боці гробниці відбитий.*

Знаючи розміри мармурової гробниці (довжина 2,37 м, ширина 70 см, висота 49 см), можна приблизно визначити й інші розміри: довжина раки була близькою 1,7 м, ширина — 70 см, висота з віком — 50 см, тобто загальна висота раки з підставкою (остання була дещо нижча за гробницю, в якій стояла) дорівнювала приблизно 90 см. Висота надгробка разом з фронтоном сягала 2,3 м.

Загалом долю раки Макарія у Софійському соборі можна уявити так. Наприкінці XV ст. вона була встановлена під південною стіною Михайлівського вівтаря, ліворуч від південного входу. Дерев'яна рака стояла на підставці, вмонтованій у давній мармуровий саркофаг. Стару раку П. Могила після 1633 р., коли перебрав Софію від уніатів, замінив на нову, дерев'яну, закриту ґратчастим віком. Тоді ж було упорядковане й місце раки, над якою постала стінописна композиція із зображенням ангела з сувоєм і сінь. Після 1640 р., коли у південній галереї була створена Макаріївська усипальниця, П. Могила переніс туди раку разом з постаментом і мармуровою гробницею. Під час перебудови галереї на зламі XVII—XVIII ст. раку знов повернули у центральну частину Софії і встановили на попередньому місці у Михайлівському вівтарі. Імовірно, тоді ж рака могилянської доби була обкладена сріблом. Над ракою, котра, як і раніше, була встановлена на підставці у мармуровій гробниці, влаштовано сінь, що сягала вікна, тобто загальна висота раки з сінню була близько 1,9 м. У 1725 р. на пілоні, над сінню, написано архангела з сувоєм і вінцем. У 1833 р., за митрополита Євгенія, була зроблена нова обкладена сріблом рака. Під час ремонтних робіт середини минулого століття мармурову гробницю прибрали з-під раки, хоча вона була частиною єдиного комплексу давнього Макаріївського меморіалу. Саму ж раку згодом встановлено ближче до Михайлівського вівтаря, перед іконостасом, у дзеркальній симетрії до її

[27] Макаренко М. Скульптура й різьбярство Київської Руси передмонгольських часів // Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва.— К., 1930.— Зб. 1.— С. 72—73.

попереднього місця. Наприкінці 20-х рр. нашого століття мощі Макарія з волі „борців з релігією“ покинули св. Софію. Такою уявляється історія унікального Макаріївського мартирію в давній „митрополії руській“. Однак ця проблема потребує дальшого вивчення для уточнення певних аспектів, а відтак — і поповнення наших знань про історію і культуру України XV—XX ст.

Надія НИКИТЕНКО

СКУЛЬПТОР ІВАН ЩУРОВСЬКИЙ

Розвиток львівської барокової скульптури умовно можна поділити на три етапи. Початки становлення львівської барокової пластики припадають на 30-ті — 40-ві роки XVIII ст. і пов'язані з іменами Томаша Гуддера з Ярослава, Юрія Маркварта та Конрада Кутшенрайтера. Другий, середній період — час найвищого розквіту львівської скульптури, яку творили Йоган Пінзель, Себастян Фесінґер, Антон Осинський. Третій період, умовну границю якого можна встановити десь після 1770 р., творять майстри молодшої ґенерації — Матвій Полейовський, Франціск Олендський (Олендзький, Оленський) та Іван Щуровський. Тут називаємо тільки імена провідних майстрів. Прикінцевий період ще продовжує високий рівень майстрів попереднього покоління, але у стильовому, формотворчому плані прямує до більшої поміркованости в поставі пози, до спокійніших, ближчих до класицизму форм. Надмірна експресія руху поступово спадає. Це спостерігається в роботах М. Полейовського. Згадана наймолодша генерація завершує розвиток львівської скульптури XVIII ст. — феномена, який не має аналогів у тодішній європейській барокoвій пластиці.

Усі три майстри останнього періоду дожили до 90-х рр. цього бурхливого, у мистецькому сенсі, століття. Уже наприкінці XVIII ст. до Львова з Австрії і її провінцій приїжджають скульптори, виховані у європейських мистецьких закладах на класицистичних традиціях таких відомих майстрів, як А. Канова (1757—1822) і Б. Торвальдсен (1770—1844). Це, зокрема, Гартман Вітвер (кін. 1774—1825) і його брат Йоган Вітвер (кін. 1774—1811), які працювали у Львові ще за життя М. Полейовського (помер 1806 р.) та І. Щуровського.

У дотеперішній українській мистецтвознавчій літературі ім'я Івана Щуровського та його творча діяльність майже не згадуються, за винятком праці М. Драгана про українську декоративну різьбу[1]*. Натомість про цього українського майстра пишуть у своїх працях польські дослідники Т. Маньковський*[2] *і З. Горнунг*[3]*.*

За документальними джерелами нам вдалося простежити діяльність І. Щуровського протягом двадцятип'ятирічного періоду, починаючи від 1770 р., а також виявити деякі біографічні відомості про скульптора.

---

[1] Драган М. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.— К., 1970.— С. 154.

[2] Mańkowski T. Lwowska rzeźba rokokowa.— Lwów, 1937.— S. 132; його ж. Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna.— Londyn, 1974.— S. 377.

[3] Hornung Z. Majster Pinzel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej.— Wrocław, 1976.— S. 29, 83, 106, 171.

Найбільш ранню згадку про І. Щуровського знаходимо у посмертному інвентарі скульптора Антона Штиля[4], датованому 20 березня 1770 р. Сам же Штиль помер 4 листопада 1769 р. З цього посмертного інвентаря, про який не знали дотеперішні дослідники львівської барокової скульптури, стало відомо про роботи, які для монастиря львівських домініканок А. Штиль виконав разом з помічником І. Щуровським. Видно, А. Штиль не встиг закінчити своєї роботи, бо його вдова Маріанна заплатила „за доброблення особи" 168 зол. З цього бачимо, що І. Щуровський виконував не тільки декоративну різьбу, а й об'ємну скульптуру. Разом з ним в А. Штиля працювали сницарі Лазар Паславський, який отримав свою частку в сумі 106 зол., і невідомий з прізвища челядник Даниїл — йому виплачено 100 зол. Останній, як відомо з інших джерел, працював для костелу кармелітів босих у Теребовлі[5], де у 1767, 1769 і 1772 рр. виконував різні дрібні сницарські роботи.

Щодо А. Штиля, то доречним буде нагадати про його родинні зв'язки. Він був жонатий з дочкою львівського лавника Павла Волковича і жив у його кам'яниці, званій „Гідельчиківська", відтак „Волковичівська" (вул. Галицька, 14). Сам же Павло Волкович — представник корінного населення, член Львівського Ставропігійського братства, був жонатий з сестрою художника Станіслава Строїнського — Катериною[6]. Після смерти тестя (1757) Антон і Маріанна Штилі, продавши кам'яницю Волковичівську, купили двір на ґрунті монастиря бенедиктинок на Краківському передмісті[7]. Антон Штиль був призначений опікуном малолітнього сина Павла Волковича — Ілії[8]. Після смерти Штиля Маріанна вдруге вийшла заміж за асесора фіскального Григорія Урановича, українця, також члена Ставропігійського братства.

Антон Штиль, який у роботі для домініканок взяв собі в помічники І. Щуровського, працював в ареалі творчої діяльности Й. Пінзеля. Він був його послідовником, але талантом ніколи не дорівнював своєму метрові. Вівтарі, які робив разом зі Щуровським, після скасування монастиря домініканок і передачі його під греко-католицьку духовну семінарію, були продані на публічній ліцитації. Чотири вівтарі купив Ставропігійський інститут для Успенської церкви у Львові[9], де вони були поставлені при стовпах. Під час реставрації у 1855 р. образи залишено в церкві, а структуру вівтарів продано. Дві вівтарні структури у Ставропігії купила катедра св. Юра за 200 зол., де вони відразу були відновлені. В одному вівтарі вмістили образ Покрови, в другому — св. Миколая. Дві інші вівтарні структури купив за таку ж ціну ксьондз Станіслав Поляновський до костелу в с. Острові[10] у Жовківському повіті (тепер Сокальського району). Під час однієї з реставрацій катедри св. Юра на початку XX ст. бічні вівтарі усунули, і їх місцезнаходження не відоме.

---

[4] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 52, оп. 2, спр. 510, с. 1510.

[5] Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України (далі — ЛНБ НАН України), від. рукописів, ф. 619/II (Баворовські), арк. 371, 400 зв., 425.

[6] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 433, с. 53, 63.

[7] Там само.— Спр. 510, с. 1509.

[8] Там само.— Спр. 436, с. 1266.

[9] Там само.— Ф. 129, оп. 2, спр. 1406, арк. 18.

[10] Там само.

У 1772 р. І. Щуровський працював на реставрації римо-католицької катедри[11] *і там, треба думати, виконував роботи декоративного характеру. Аналогічну роботу в 1774 р. він виконує у новозбудованій кам'яниці Михайла Жевуського (площа Ринок, 3), де за чотири трюмо, також орнаменти коло ніші й овали отримує 396 зол. Наступного року там же виконує ліпні роботи над дверима і кам'яні вазони на фасад до двору того ж Жевуського на Галицькому передмісті*[12].

Як вправного різьбаря-декоратора, скульптора запрошують до мистецьких робіт на Святоюрській горі. Контрактом від 7 квітня 1775 р., складеним від імени єпископа Льва Шептицького його адміністратором і крилошанином Петром Білянським зі скульптором І. Щуровським, останній був зобов'язаний виконати сницарські роботи до новореконструйованого палацу греко-католицьких митрополитів. Згідно з проектом і вказівками архітектора Франціска Кульчицького, скульптор мав вирізьбити чотири трюмо зі столиками з мармуровими дошками, чотири трюмо до камінів, лиштви з ламбрекінами тощо. Вказану роботу його зобов'язано закінчити до 7 вересня того ж року[13]. *Разом з каменярем Андрієм Осовським І. Щуровський для цього палацу в 1774 р. робив кам'яні каміни*[14]. *Виконані сницарем для палацу греко-католицьких єпископів роботи частково збереглися, але не в цілості. З двох підставок уже в післявоєнний період (1950-ті рр.) зроблено стіл.*

На початку січня 1777 р. І. Щуровський був у групі скульпторів Івана Оброцького, Симеона Стажевського і Лазаря Паславського, проти яких зі скаргою виступив П. Білянський у справі повернення 1000 зол.[15] *Очевидно, ці майстри домовилися про якусь роботу для катедри св. Юра, якої з невідомих причин не виконали.*

Іванові Щуровському належить декілька іконостасів. У 1776 р. між ним та ігуменом Святоонуфріївського монастиря у Львові Боніфатієм Кровницьким укладено контракт на виготовлення Деісуса і ківорія для церкви св. Онуфрія[16]. *Цю роботу І. Щуровський зобов'язався виконати до травня наступного року (див. Додаток). Судячи з вибраних ним грошових сум, протягом першого кварталу 1777 р. ця робота була виконана. Фактично йшлося не про створення нового іконостасу, лише, як сказано, про „реформування маєстату" старого, на який він сам виконав „абрисик"*[17]. *У контракті зазначено, що сницар повинен „архиєрея разом зі старими пророками і апостолами поставити"*[18]. *Крім абрису на маєстат до Святоонуфріївської церкви, І. Щуровський виготовив абрис*

[11] Mańkowski T. Lwowska rzeźba rokokowa.— S. 132.

[12] ЦДІА України у Львові, ф. 181, оп. 2, спр. 1637, арк. 23, 25, 47; Вуйцик В. Львівські етюди. До історії кам'яниць // Жовтень.— 1984.— № 11.— С. 100.

[13] ЦДІА України у Львові, ф. 201, оп. 4-б, спр. 302, арк. 11; Вуйцик В. Львівський архітектор Франціск Кульчицький // Вісник інституту „Укрзахідпроектреставрація".— Львів, 1996.— Ч. 5.— С. 73.

[14] ЦДІА України у Львові, ф. 491, оп. 1, спр. 2, арк. 69; Hornung Z. Majster Pinzel...— S. 170—171.

[15] Hornung Z. Majster Pinzel...— S. 29.

[16] ЦДІА України у Львові, ф. 684, оп. 1, спр. 2501, арк. 8.

[17] Там само.— Спр. 2357, арк. 75.

[18] Там само.— Спр. 2501, арк. 8.

до каплиці Св. Трійці[19]*. Виконану ним цимборію малював Станіслав Строїнський*[20]*, а два ангели до неї у 1778 р. доробив сницар Лазар Паславський*[21].

Ікони для іконостасу Святотроїцької каплиці, зокрема тільки апостолів і пророків, згідно з контрактом від 25 лютого 1777 р., мав намалювати на полотні художник Тома Гертнер за „коперштихами", які подав йому ігумен[22]*. У контракті Гертнер названий альфретистом, тобто майстром фрескового живопису (від al fresco).*

Замовляючи І. Щуровському новий Деісус, старий, який, напевно, своїм традиційним старомодним виглядом не відповідав тогочасним естетичним смакам і вимогам, ігумен вирішив продати якійсь провінційній парафії. Посередником у цій справі він обрав скульптора Симеона Стажевського. За свідченням документа від 15 жовтня 1777 р., сницар Стажевський обіцяв продати іконостас пароху села Підгородища Жидачівського деканату Іванові Ангеловичу за 500 зол. Домовившись під святим Юром (очевидно, на ярмарку), Ангелович дав скульпторові завдаток, але при наступному приїзді іконостасу на місці уже не було. За посередництвом Стажевського він був проданий комусь іншому[23].

Це не перша маклерська роль цього скульптора у перепродажу мистецьких предметів. Ще десять років перед тим, у 1767 р., за його посередництвом старий іконостас львівської Успенської церкви був проданий до Грибович[24].

У згаданому контракті від сницаря вимагалося виготовлення новомодного Деісуса на зразок сусіднього, Святомиколаївського, згідно з поданим „абрисом". Чим же привернув увагу святоонуфріївського ігумена іконостас церкви св. Миколая, який він хотів мати у своєму храмі, та в чому полягала його „новомодність"? З публікації М. Голубця відомо, що іконостас походив з 1771 р., його верхня частина з апостолами і „празниками" була уміщена на арці[25]*. Таким чином арковий отвір над намісним рядом з'єднував наву з пресвітерією і відкривав вид на ківорій та запрестольний образ. Власне з другої половини XVIII ст. і з'являються такі „новомодні" розірвані іконостаси, типові для доби рококо. Правдоподібно, першовзірцем послужив іконостас катедри св. Юра у Львові, де, здається, вперше була порушена традиційна схема у побудові іконостасів, які до того часу являли собою суцільну стіну, заповнену іконами в різьбленому обрамуванні та розміщені за відповідною іконографічною програмою. До XVIII ст. іконостаси мали чітку горизонтальну схему побудови, пізніше, починаючи з третини XVIII ст., — пірамідальну, з центральною частиною, яка домінує над боковими, і, нарешті, чимраз частіше застосовувано принципову схему, за якою верхній ряд з апостолами роз'єднують з намісним рядом й уміщують на арку. Такі іконостаси*

[19] ЦДІА України у Львові, ф. 684, оп. 1, спр. 2357, арк. 17 зв.

[20] Там само.— Арк. 81.

[21] Там само.— Арк. 91 зв.

[22] Там само.— Спр. 2501, арк. 10.

[23] Там само.— Ф. 52, оп. 2, спр. 443, с. 544, № 212.

[24] Gębarowicz M. Portret XVI—XVIII wieku we Lwowie.— Wrocław, 1969.— S. 83.

[25] Hołubec M. Cerkiew św. Mikołaja we Lwowie // Wiadomości konserwatorskie.— Lwów, 1924.— N 2.— S. 48.

починають з'являтися лише з другої половини XVIII ст., тому ігумен Кровницький називає його „новомодним". Тут варто згадати цікавий рококовий іконостас аркоподібної форми в с. Чорний Острів на Львівщині (церква 1772 р.), у якому, крім намісних, решта сюжетів виконані в об'ємній скульптурі та горельєфі.

На сьогодні старий іконостас Святоонуфріївської церкви роботи І. Щуровського не зберігся, як і його прототип у Святомиколаївській. У 1820 р. новий іконостас для церкви св. Онуфрія виконав, згідно з контрактом, Лука Долинський за 1200 зол. ринських[26]. Цей іконостас також не дотривав до наших днів, бо у 1908 р. його замінив іконостас маляра Модеста Сосенка з пишною різьбою на зразок краснопущанського роботи монастирських братчиків. Іконостас же церкви св. Миколая уже в 1897 р., коли реставрувалася церква, був без верхнього ярусу, бо названий півіконостасом[27]. У такій формі він зберігався до 1946 р., поки його не замінено на теперішній.

Автор Святомиколаївського іконостасу невідомий. Але багато різьбарських робіт для цієї церкви міг виконати сницар І. Щуровський. Арґументом для такого припущення є те, що скульптор тривалий час підтримував тісні контакти з крилошанином, священиком Миколаївської церкви Григорієм Дунікевичем, у якого був постійним боржником. Тому Дунікевич мав усі підстави скористатися з послуг мало що не свого домашнього сницаря.

Крім іконостасу, І. Щуровський за контрактом від 1 жовтня 1776 р. мав виконати для церкви св. Онуфрія разом зі столяром Теодором Сміжавським два вівтарі за 120 зол.[28]

Другий з черги іконостас, а точніше, тільки царські врата І. Щуровський різьбив для Миколаївської церкви Крехівського монастиря. У 1778 р. до цієї церкви він виконав різьбарські роботи до вівтарів Богоматері та св. Миколая[29], також ківорій[30]. Рівночасно скульптор вирізьбив у високому горельєфі монументальні царські врата з композицією „Преображення Господнє"[31]. Ці врата призначалися для нового іконостасу, який задумав ігумен Сильвестр Лащевський. Старий, роботи Василя Петрановича, розділили по вертикалі на дві половини і розсунули у бічні каплиці. Посередині був поставлений іконостас з елементами латинського вівтаря. Його композиційну основу становили чотири колони, які підтримували Деісус у вигляді фіґурного фронтону з центральним образом і апостолами. На імпостах колон сиділи і стояли на колінах ангели роботи Матвія Полейовського[32]; апостолів і центральний образ з Христом Пантократором малював Стефан Угницький. Між центральними колонами були царські врата І. Щуровського. Над дияконськими вратами стояли постаті святих також долота М. Полейовського.

---

[26] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 3 (Василіянські монастирі), спр. 115, арк. 17 зв., 19.

[27] Галичанин (Львів).— 1897.— Ч. 247.— Новинки.

[28] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 3 (Василіянські монастирі), спр. 132, арк. 32 зв.; ЦДІА України у Львові, ф. 684, оп. 1, спр. 2357, арк. 75 зв.

[29] ЛНБ НАН України, ф. 737 (А. Петрушевич), спр. 62, арк. 10.

[30] ЦДІА України у Львові, ф. 684, оп. 1, спр. 2045, арк. 23.

[31] Там само.

[32] Там само.

Загальною композиційною схемою новий крехівський іконостас наближений до Святоюрського.

„Преображення" на царських вратах, яке фіксує пам'ять про колишню головну Преображенську монастирську церкву, являє типову іконографічну схему: внизу на тлі рококової решітки в динамічних позах і ракурсах зображені три апостоли, вгорі у центрі — Спаситель на хмарах, в ореолі променів, по боках навколішки стоять пророки Мойсей та Ілля. Така багатофігурна, складна і досить громіздка скульптурна композиція царських врат досить рідкісна. Якщо судити з неї про майстерність скульптора, то вона не щонайвища. І. Щуровський послуговується досить своєрідною технікою у трактуванні складок одягу. При типових для львівської барокової пластики динамічних, іноді конвульсивних позах, одежа його персонажів нагадує більше пом'яту бляху з тенденцією до геометризованих площин з чіткими гранями. Іноді складається враження, що складки опрацьовані не долотом, а сокирою і рубанком. І. Щуровському бракує пластичної витончености, притаманної роботам М. Полейовського або Ф. Оленського. Є в нього й анатомічні огріхи — дещо спрощено потрактовано руки і пальці ніг. Це можна сприйняти і як поспішність у роботі, і як риси суто творчої манери скульптора, яку він, треба думати, перейняв від свого можливого вчителя А. Штиля, твори котрого також не відзначалися особливо високою майстерністю.

Після скасування монастиря домініканок, для яких І. Щуровський працював разом з А. Штилем та іншими, цісарським декретом 1783 р. його передають під новостворену греко-католицьку духовну семінарію. Для семінарської церкви Св. Духа, перетвореної з монастирського костелу, І. Щуровський у 1784 р. різьбить іконостас[33]*, а Л. Долинський малює до нього ікони. Це був традиційний чотириярусний іконостас горизонтальної побудови з рококовою різьбою картушів верхнього ряду. Цей найраніший з львівських іконостасів у стилі рококо був знищений разом з церквою німецькою бомбою у 1939 р. Збереглися лише окремі деталі (картуші з пророками, одна половинка царських врат і двоє дияконських дверей)*[34]*. Про авторство Святодухівського іконостасу відомо зі свідчення самого скульптора. У 1788 р. він зізнається, що винен священикові Миколаївської церкви Григорію Дунікевичу 1221 зол., які позичив в різні часи на вікти та інші потреби, „а особливо на закінчення у семінарії монаршій роботи так сницерської, як і столярської"*[35]*. На цій роботі, як каже, він багато стратив, лікуючи зламану ногу. З цього документа випливає, що І. Щуровський, працюючи над цим іконостасом, виконував не тільки різьбу, а й столярську роботу.*

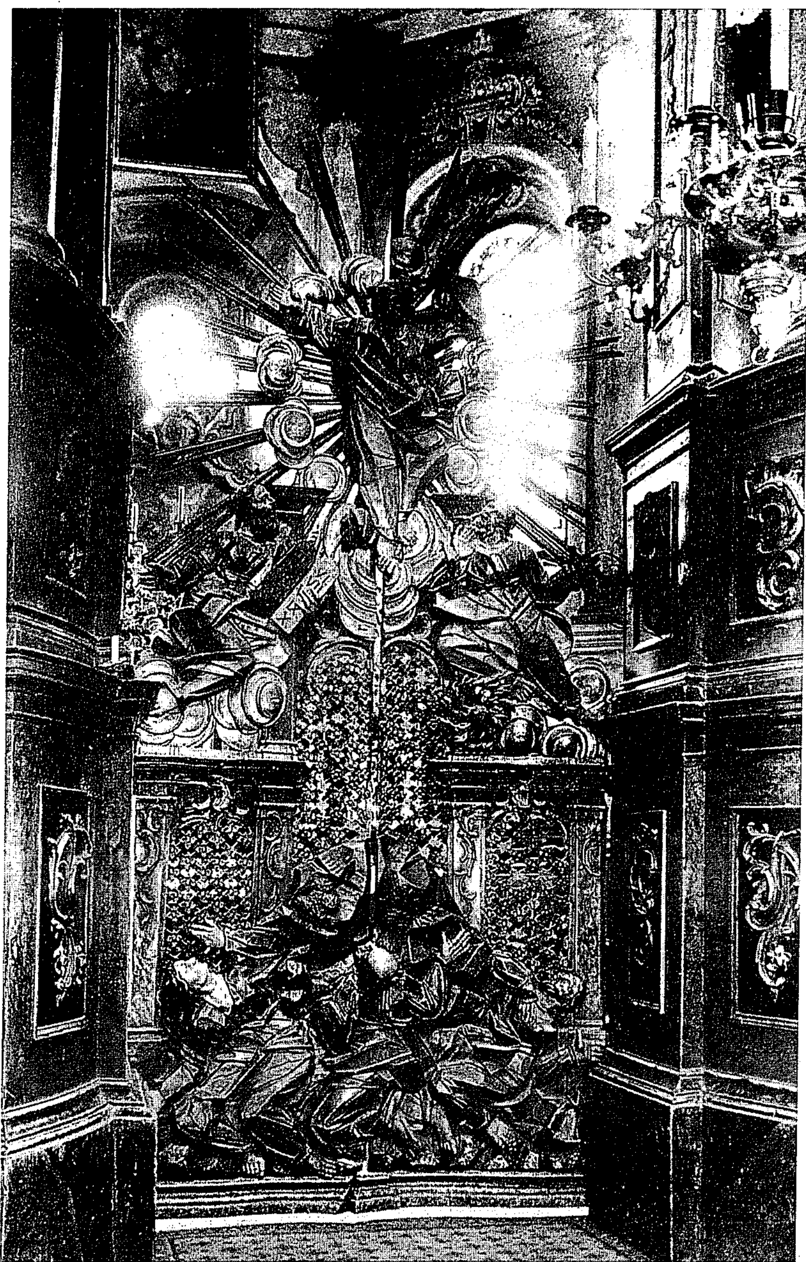
Зі збережених фрагментів іконостасу видно, що сницар досконало володів декоративною різьбою. Мотив його царських врат становить стовбур, з якого виростають і пишно розгалужуються стилізовані гілки, що у нижній частині завершуються гронами винограду. Медальйони з євангелістами мають мигдалеподібну форму.

---

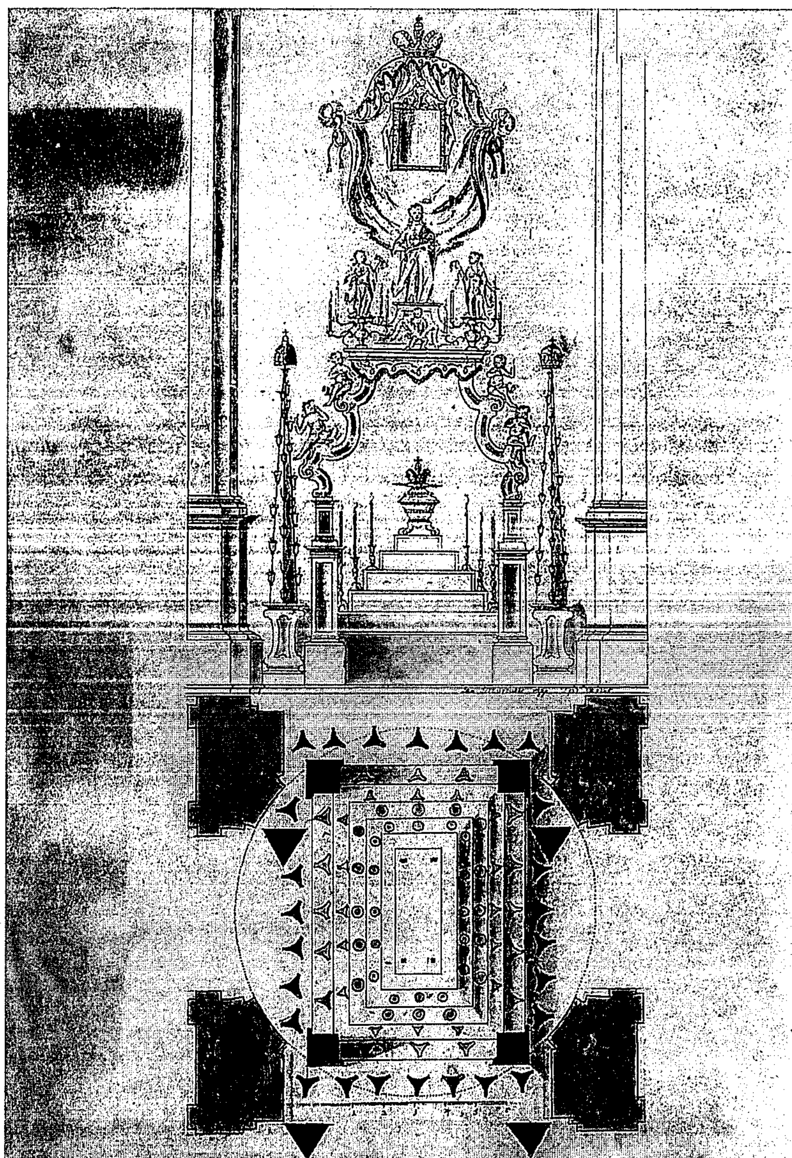
[33] ЦДІА України у Львові, ф. 166, оп. 1, спр. 908, с. 79, № 32.

[34] Зберігаються в Національному музеї у Львові. Див.: Драган М. Українська декоративна різьба...— С. 111.

[35] ЦДІА України у Львові, ф. 166, оп. 1, спр. 908, с. 79, № 32.

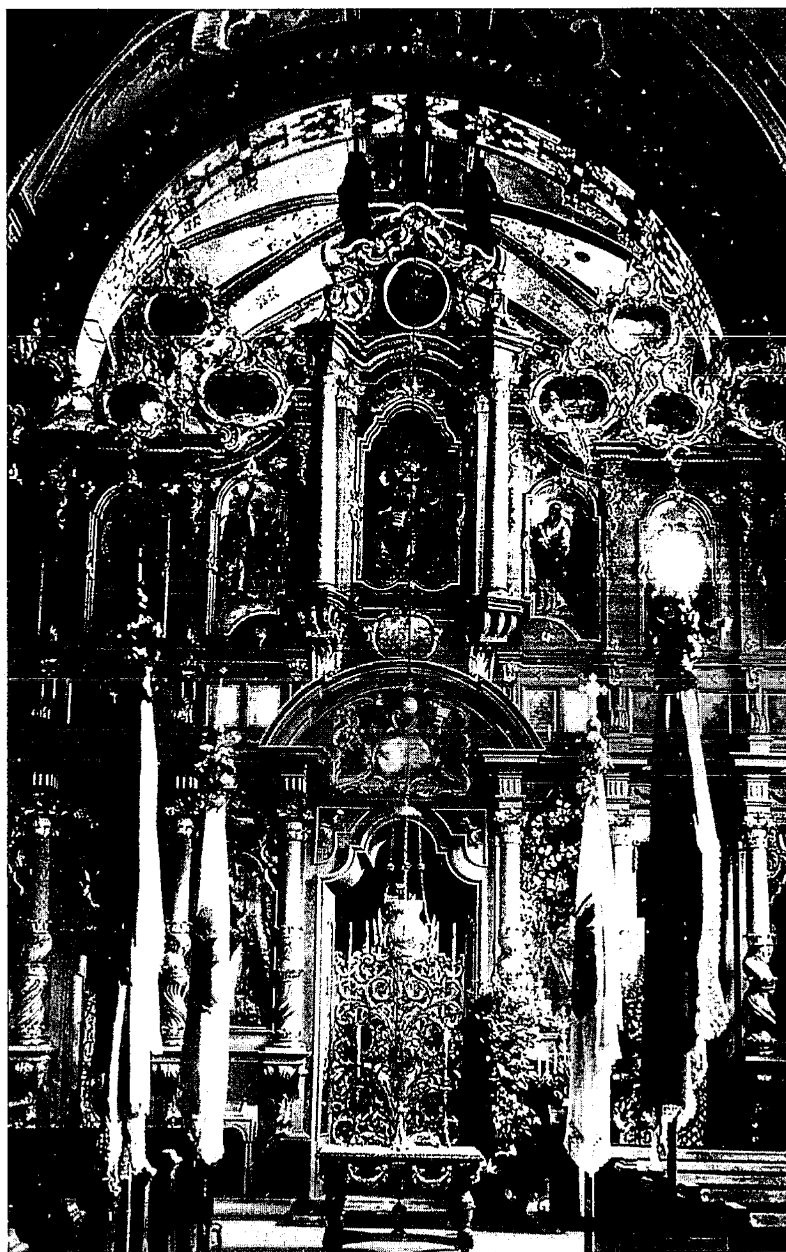


Іван Щуровський. Царські врата. 1778 р. Святомиколаївська церква василіянського монастиря у с. Крехові



Іван Щуровський. Castrum Doloris. 1780 р.

Загальний вигляд Святодухівської церкви у Львові.
Рисунок Антона Пилиховського. Кінець XIX ст.



Іван Щуровський. Іконостас Святодухівської
церкви у Львові. 1784 р.

Перелічені іконостаси та інші роботи — лише незначна, та, що відома нам з документальних джерел, частина спадщини І. Щуровського. Зважаючи на кількість челядників, що їх мав І. Щуровський, він, мабуть, не одну провінційну церкву забезпечив іконостасом або вівтарем. Це стосується і костелів.

У рік смерти Марії Терези (1780) І. Щуровський до цієї дати виготовив проект „Castrum doloris", який мав стояти у катедрі св. Юра[36]. Як видно із ситуаційного плану, його було розміщено у центральній частині храму між чотирма пілонами під куполом. Верхня частина завершувалася трьома постатями, нижче по боках були генії. Проект сигнований. Малюнок виконаний пером і пензлем, але він не вирізняється досконалою професійною вправністю, як і його скульптура.

Однією з досить пізніх робіт скульптора, датованою 1794 р., було відновлення фронтону домініканського костелу після пожежі 1778 р. На реставрації понищених вогнем фіґур він працював разом зі скульпторами Іваном Оброцьким, Франціском Оленським, Лаврентієм Котюшком і Шудловським[37].

Судячи зі значної кількости челядників і учнів, які працювали в І. Щуровського, останній, треба думати, був постійно завантажений роботою. До того ж він мав тісні контакти з іншими львівськими сницарями. Про челядників І. Щуровського довідуємося переважно із судових справ. Будучи вже майстром, він мав учня Івана Скульського, угодженого на шість років навчання різьбарського ремесла. Коли Скульський провчився п'ять з половиною років, його у 1774 р. переманив до себе художник Строїнський, з приводу чого І. Щуровський позвав його до суду. Судовий декрет велів Строїнському повернути сницареві його учня Івана Скульського, самого ж художника покарав штрафом у сумі 40 зол.[38]

Крім учня Скульського, в І. Щуровського водночас працював челядником Петро Барицький. Про це знову ж таки довідуємося з матеріалів бурграфського суду, до якого звернувся передміщанин Казимир Маркевич 17 червня 1774 р. зі скаргою на скульптора і челядника Барицького[39] за те, що ті його побили. Позвані свій вчинок арґументували тим, що позивач у відсутність скульптора, коли той з Франціском Волянським пішов у справах до василіян, образив його дружину. Суд засудив Маркевича на 8, а Щуровського на 2 гривни штрафу.

Сницар П. Барицький працював челядником не тільки в І. Щуровського, а й у його побратима Ф. Оленського[40], коли той у 1777 р. виконував оздоблювальні роботи в кам'яниці Більській (пл. Ринок, 20). У 1784 р. Петро Барицький разом з перемиським сницарем Франціском Дуньчевським помагає Ф. Оленському в роботі над пам'ятником покійному вже римо-католицькому архиєпископові Вацлаву Сераковському і прижиттєвим пам'ятником його наступникові Фердинанду Кіцкому[41]. У 1780 р.

---

[36] Зберігається у Національному музеї у Львові. № 3. Розмір аркуша 83х48 см. Mańkowski T. Dawny Lwów...— S. 377.

[37] Hornung Z. Majster Pinzel...— S. 106.

[38] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 1, спр. 333, арк. 1—2; Jaworski F. O szarym Lwowie.— Lwów, 1916.— S. 62.

[39] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 565, с. 445, № 342.

[40] Там само.— Спр. 443, с. 1020—1023, № 421.

[41] Szałowski. Przydatek do opisania cyrkułu Prezemyskiego // Gazeta Lwowska.— 1812.— Dodatek do N 103.

францисканський монастир в Перемишлі уклав з ним контракт на виготовлення органної структури, за яку в 1782 і 1787 рр. отримав відповідні суми 847 і 25 зол.

Ще один челядник І. Щуровського — Іван Ґізевський[42] *— актом від 30 липня 1776 р. висуває до свого майстра претензії за неоплачену роботу на суму 120 зол. (див. Додаток).*

Челядником в І. Щуровського працював також шваґер столяра Йосифа Серединського — Йозеф Ворцер[43]*, який, виконуючи якусь роботу частинами, заробив 238 зол. Оскільки Щуровський не заплатив своєму челядникові зароблених грошей, майстра позиває чомусь не сам Ворцер, а брат його дружини, столяр Серединський, вимагаючи сплати боргу трьома ратами. З цього випливає, що Серединський мав спільну з Ворцером роботу.*

Не відомо, наскільки скульптор зі своїми челядниками і помічниками був забезпечений замовленнями, зате відомо, що йому постійно допікали матеріальні нестатки. Врешті, це видно з наведених документів, у яких І. Щуровський час від часу затримує виплату своїм челядникам. Уже йшлося про те, що він був у борговій залежності від пароха Миколаївської церкви Григорія Дунікевича і постійно робив нові борги. У 1777 р. І. Щуровський у присутності привілейованого органмайстра Михайла Садковського позичив у Йосифа Вінярського 200 зол. і заручився скульптором Іваном Оброцьким[44]*. У разі неповернення боргу, його зобов'язався віддати Оброцький.*

Останньою з відомих документально підтверджених була робота для Святоюрської катедри. Згідно з контрактом від 27 травня 1795 р. І. Щуровський зобов'язувався виконати шість овальних рам з „легким" орнаментом для пророків, а над тими овалами по обох боках дати „церати" (накладні орнаменти). Крім того, мав вирізьбити завершення царських врат у формі митри, хреста, пасторала, омофора і подушки, на якій спочиває митра; перенести фестони на інше місце; доробити рожі над капітелями; вирізьбити 33 „церати", з яких 12 — спереду, 8 — біля архиєрея, а решту 13 на направу вівтаря (див. Додаток). Цей контракт складено в присутності художника Луки Долинського, який поставив на ньому свій підпис[45]*. Цей факт засвідчує виконання Долинським згаданих пророків саме у той час.*

Після смерти дружини І. Щуровського (9 жовтня 1787 р.) його малолітній син Венедикт і дочка Олена перебували в резиденції та на утриманні священика Г. Дунікевича. За те Щуровський здав йому свій будинок на винайм, дохід з якого йшов Дунікевичу. Цей будинок під конскрипційним № 512 3/4 стояв на Краківському передмісті[46]*, на теперішній площі Старий Ринок під горою, поряд з костелом св. Івана Хрестителя. Будинок був пошкоджений піском і камінням, яке під час дощів спадало з Високого Замку. У серпні 1792 р. скульптор продав його Каролю Копецькому*[47] *за 1500 зол.*

---

[42] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 581, с. 38, № 44.

[43] Там само.— С. 57.

[44] Там само.— С. 41, 43.

[45] Там само.— Ф. 491, оп. 1, спр. 89, арк. 18.

[46] Там само.— Ф. 166, оп. 1, спр. 944, с. 44, № 11.

[47] Там само.— Спр. 17, с. 367.

Син І. Щуровського Венедикт вчився у греко-католицькій духовній семінарії[48], старша дочка Анна була замужем за Йосифом Обмінським[49]. Сам же скульптор, як греко-католик, належав до парафії св. Миколая. Помер близько 1800 р. Точної дати смерти встановити не вдалося через брак метричних книг Святомиколаївської церкви за цей період.

Іван Щуровський та його сучасники Матвій Полейовський і Франціск Оленський своєю творчістю завершують розвиток львівської барокової скульптури. На жаль, рівнем майстерности він їм не дорівняв. Його учителем, можливо, був Антон Штиль, у роботах якого відчувається наліт ремісництва. Очевидно, ці не найкращі риси вчителя перейняв челядник і заразом учень. З аналізу збереженої спадщини І. Щуровського напрошується висновок: цей сницар проявив своє уміння радше у декоративній різьбі, а не у фігурних композиціях. Усе ж, абстрагуючись від сказаного, можемо твердити: маємо рідкісний випадок, коли до конкретного імени майстра вдається прив'язати конкретні, документально підтверджені твори.

Володимир ВУЙЦИК

ДОДАТОК

№ 1

Посмертний інвентар скульптора Антона Штиля

Inwentarz pozostałej substancyi po ś[więtej] p[amięńci] Sztylu z wyrażeniem długów uczyniony przez Maryannę z Wołkowiczów wprzód Sztylowę, a teraz Uranowiczowę dnia 20 marca roku pańskiego 1770.

Dworek na groncie WW P[anien] Benedyktynek na przedmieściu Krakowskim kupiony za pieniądzy wnioskowe, to jest wzięte za część kamienicy Wołkowiczowskiej z podziału między tej sukcessorami wypadłą wartującą zł[otych] pol[skich] 7035 gr[oszuw] 13 szel[ag]. 1. Ten że dworek z piwnicą, ogrodkiem, stajnią spiklerzem z dwoma pokoikami kupiony za summę zł[otych] pol[skich] 3700.

Rzeczy teraz znajdujące się i otaksowane

Stolik marmurowy zł[otych] 20
Stół drewniany zł[otych] 10
Krzeseł nowych trypą granatową obitych zł[otych] 22
Krzeseł starych połamanych trzy zł[otych] 6
Sepet skorą obity zł[otych] 16
Zwierciadło w orzechowych ramach zł[otych] 2
Obrazki dwa zwierciadłowe zł[otych] 6

48 ЦДІА України у Львові, ф. 166, оп. 1, спр. 944, с. 44, № 11.
49 Там само.

Obrazów starych jedynaście zł[otych] 22
Skrynia wielka zł[otych] 10
Skrzyneczek dwie zł[otych] 6
Cyny sztuk 34 zł[otych] 100
Lyżek trzy srebrnych zł[otych] 20
Modele i abrysy zł[otych] 100
Piła do rznięcia drzew zł[otych] 6
Rądlik i panewka zł[otych] 4
Brytwanna i roszt zł[otych] 4
Dłota kamienne zł[otych] 28
Warstaty snycerskie zł[otych] 20
Mozdzierz mosiężny zł[otych] 8
Szafarnia stara zł[otych] 7
Wanna zł[otych] 4
Spodnica adamaszkowa stara zł[otych] 30
Kamizelka dymowa stara zł[otych] 6
Skóra stara łosiowa zażywana zł[otych] 10
Kołyska na pasach zł[otych] 10
Koców prostych pięć zł[otych] 10
Łóżko nowe zł[otych] 5
Surdut stary z futrem białym zł[otych] 10
Pawilon płocienny zł[otych] 36
Wozek stary zł[otych] 6

My jako zaproszeni pzyjaciele do spisania tego inwentarza i otaksowania rzeczy podpisujemy się Michał Filewicz, [...]* S. Starzewski.

Rzeczy po smierci n[ie]b[oszczy]ka przedane

Wilczura za zł[otych] 80
Kiereja za zł[otych] 100
Futro z pod węgierki za zł[otych] 7
Sukień trzy pary za zł[otych] 131
Czapka zimowa zł[otych] 6
Koszule za zł[otych] 20
Instrumenta snycerskie drobne zł[otych] 36
Kamień na osobę zł[otych] 30
Drzewo zł[otych] 18
Dłota drobne za zł[otych] 36
Osobki drewniane zł[otych] 18
Sprzączek garnitur srebrnych i szpada zł[otych] 118
Usus fructus dworku od najęcia dworku zł[otych] 198
Zarobek od ww. p[anien]. Dominikanek za robotę zł[otych] 54
Pistolety przedane za zł[otych] 18
In summa zł[otych] 812

Temi pieniądzami zapłaciła i[ch]m[ość] p[an]u Szczurowskiemu — 100
Prowizyi od tysiąca per 8 a cento zł[otych] 80
Farbiarzowi zł[otych] 20
Czeladnikowi za dorobienie osoby na wikt i inną expen[są] przez niedziel 36 — zł[otych] 168

* Слово не читається.

P[an]u Pasławskiemu zł[otych] 106
Na pogrzeb nieboszczyka ze mszami zł[otych] 186
Od mamki dla dziecięcia i na pogrzeb zł[otych] 54
Lachowiczowi za robotę zł[otych] 36
Na chrost na plot i robotnikowi zł[otych] 8
Na doktora dla dziecięcia w chorobie zł[otych] 18
Czynszu od dworku za dwa roki zł[otych] 24
Kontrybucyi dla wojska rosyjskiego zł[otych] 22
Nihil restat zł[otych] 812

Com wyexpensowała swoich po smierci pieniądzy
A to za terazniejszego męza pieniądzmi popłacone
Za piec i okna do dworku zł[otych]* 18
Dług Wacławowej zapłaciła zł[otych] 3,15
Od wycierania kominów i gnoju wywożenia zł[otych] 8
Na wikt dla siebie i na oporządzenie dziecięcia i na inne potrzeby plus minus zł[otych] 430
In summa zł[otych] 549,15**

Długi nie popłacone zaciągnione przez męza s. p. pierwszego
I[ch] m[ościu] Rutkowskiemu una cum provisione per 8 zł[otych] 1080
WW I[ch] m[ościo]m P[anno]m Benedyktynkom zł[otych] 400
O[jcom] Bazylianom do Ś[więtego] Jana zł[otych] 216
P[an]u Sachnowiczowi zł[otych] 56
Tegmę panu Strusiewiczowi zł[otych] 50
J[ego] m[ości] P[an]u Solskiemu zł[otych] 90
Szymanskiemu zł[otych] 80
I[ch] m[ości] P[an]u Polanskiemu zł[otych] 100
Stolarzowi zł[otych] 144
Żydówce farbiarce zł[otych] 22
Żydowi za trunki zł[otych] 18
Krawcowi za suknie zł[otych] 24
Czeladnikowi Danielowi 100
In summa [...] 2308

Rzeczy ad usum sine taxatt
Pawilon*** tajkowy karmazynowy z gotowalnią stary
Łózko[...] wa piernaty, przescieradło
Pierzyna
Poduszek siedm
Obrączka złota
Zygarek srebny
Sukień para [...] różowych
Salop atlasowy.

[На останній сторінці:] Inwentarz po Ś[więtej] P[amięci] Antoninu Sztylu uczyniony 1770 die 20 marti. Inwentarz J[ego] m[oś]c[i] P[ani] Uranowiczowej.

ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 510, арк. 1509—1512. Оригінал.

---

* Втрата паперу.
** Друга цифра не читається.
*** Заклеєно.

№ 2

Контракт зі скульптором Іваном Щуровським на виконання оздоблювальних робіт у палаці греко-католицьких митрополитів

Imieniem jasnie wielmożnego j[ego]m[ości] x[siędz]a Szeptyckiego biskupa lwowskiego koadjutora i administratora Metropolii C. R. uczyniłem kontrakt z J[egomością] P[anen] Szczurowskim snycerzem obywatelem Lwowskim w ten niżej opisany sposób. Iż pomieniony snycerz obowiązuje się niniejszym kontraktem podług wydanych od j[egomościa] p[ana]. Kulczyckiego architekta abrysów, trumów, czyli ornamentów do zwierciadeł Pałacowych z drzewa jak najsuchszego jaworowego lub jasioniowego, albo brzostowego dobranego delikatnie i najdoskonalszym rznięciem zrobić na czas naznaczony oddac, w pałacu na miejscu ustawić jako to: trumów z kanapami 2 za każde płacić się mające po # 18 Efl 36 z stolikami na których będą blaty marmurowe szlofowane cztery dico N 4 za każde placić się ma po # 12 Efl 48. Do kominów 4 za każde płacąc po # 7 Efl 28. Za listewki z laberkami delikatnemi snycerskiemi do obicia adamaszkowego pokojów trzech za które # osm dico 8 computando za tę zwyż wyrażoną robotą doskonale zrobioną będzie się należało czerwonych złotych sto dwadzieścia, in vim których jako przy uczynionym kontrakcie odbiera z skarbu Pańskiego czerwonych złotych sześcdziesiąt, tak niniejszym kwituje kontraktem, drugą zaś połowę pieniądzy przy oddanej robocie zupełnej dopłacić oznacza się. Waruje sobie skarb drżewo aby było suche, robota najdoskonalsza. Termin oddania tej całej roboty najdalej od dnia 7 kwietnia 1775 do dnia 7 września, a jeżeliby na czas oznaczony roboty J[egomośc] P[an] Szczurowski nie zrobił, i na miejscu nie ustawił, lub z drzewa nie oznaczonego, a do tęgo surowego, żeby się szpary z uschnięcia drzewa pokazywały, lub jakowy defekt i nie podług abrysu J[egomości] P[ana] architekta pańskiego, za takową przewinę za przypozwaniem go do zwierzchności sądowej od każdego dziesiątka czerwonych złotych za robotę się należących straff do skarbu pańskiego po czerwonych złotych dwa zapłacić powinien. Ktory J[egomośc] P[an] Szczurowski i te jeszcze ma pozwolenie trumy wszystkie rznąć z lipowego drzewa, a stoliki i kanapy z jaworowego, lub jasioniowego być powinny. Bespieczeństwo zaś wziętego zadatku na dworku własnym i całym majątku swoim zapisuje, i ten kontrakt i wyrażone w nim punkta obydwie strony rękami własnemi* podpisują.

Datum w Lwowie dnia 7 kwietnia 1775 Roku.

X[siądz] P. Bielański m[anu] p[ro] p[ria].

ЦДІА України у Львові, ф. 201, оп. 46, спр. 302, арк. 9. Оригінал.

№ 3

Цитація челядника сницарського Івана Ґізевського на сницаря Івана Щуровського за невиплату останнім Ґізевському зароблених грошей

1776. 30. VII. W sprawie i akcyi sądowej Sądu Urządu Jurisdykcyi uprzywilejowanej Swiętojańskiej Dziekańskiej Lwowskiej agitującej się między

* Два останні слова повторено двічі.

panem Janem Gizewskim konsztu snycerskiego czeladnikiem aktorem, a J[ego]m[o]ścią panem Janem Szczurowskim konsztu także snycerskiego majstrem zapozwanym, iż pomieniony p[an] Jan Gizewski czeladnik mając Pretenzye do j[egomości] p[an]a Jana Szczurowskiego za robotę należących się złotych polskich sto dwadzieśćia dico N 120 według obrachowania się z sobą sprawiedliwie przy urzędzie, zaczym sąd niniejszy decyduje aby pan Szczurowski p[anu] Gizewskiemu oddał też zł[otych] pol[skich] 120 przy tymże urzędzie za niedziel cztyry nieodwłocznie, z tej przyczyny p[an] Gizewski ma zaczekać niedziel cztyry i dwoma ratami odbierać za niedziel dwie zł[otych] pol[skich] 60 (Że p[ana] Szczurowskiego w robocie pilnej). Jeżeliby zaś uchowaj p[an] Szczurowski niemiał oddać tych pieniądzy zł[otych] pol[skich] 120 tedy do Sądu przyzwoitego należyć będzie pod surową karą i grzywnami sądowemi naznacza się. Że zaś strony obydwie pogniewali się ze sobą, powinny się zaraz przeprosić przy urządzie miarkując czas ś[iętego] jubileuszu i gniewać się nie mają mocą niniejszego dekretu.

ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 581, с. 38, № 44. Оригінал.

№ 4

Контракт зі скульптором Іваном Щуровським на виконання різьбарських робіт для церкви св. Онуфрія у Львові

Między j[ego]m[ością] x[iędzem] Bonifacym Krownickim Z.S.B.W. monasteru Ś[wię]to Onufrejskiego Lwowskiego superyorem z jednej, a z drugiej strony z j[ego]m[ością] panem Janem Szczurowskim snycerzem stanął takowy kontrakt: iż rzeczony j[ego]m[ość] pan Szczurowski podioł się i zgodził z swego materyału razem z stolarską robotą najprzód zrobić cymborium podług podpisanego abrysiku pierwszych dniej marca. Także na ten że czas zasuwę z kanatem do obrazu ś[więtego] Onufrego czyli ołtarza. Powtore Deisus czyli majestat nowomodny nakształt Ś[wię]to Mikołajowskiego sąsiedzkiego podług podpisanego abrysu zrobić, na miejscu wyznaczonym postawić i archiereja razem z staremi apostołami i prorokami postawić, ugrontować ten że j[ego] m[ość] pan Szczurowski winien jako obowiązał się a to ostatnich dnij maja w roku 1777 uskutecznić, jako i wyżej wyrażone roboty w tym że roku 1777 uiścić przyrzekł. Monaster zaś Ś[wię]to Onufrejski Lwowski przyrzekł wyżej uspomnionemu j[ego]m[ości] p[anu] Szczurowskiemu snycyrzowi za całą robotę tu wytkniętą niezawodnie zł[otych] pol[skich] sześćset osmdziesiąt dico n[ume]ro 680 trzema ratami, to jest na początku zł[otych] 280. Przed Wielkonocą podług obrządku ruskiego zł[otych] pol[skich] drugą ratą (jeżeli się robota pokaże) zł[otych] 150. Przy skączeniu i ustanowieniu ratą trzecią resztę wypłaci. Nadto przyrzeka monaster żelazo, kowala, rysztowanie do ustanowienia kosztem swoim zastępic i dać monasterską podczas sustentacye że kontraktową ugodę we wszyskich wyrazonych tu warunkach stwierdzając, dla lepszej wiary i pewnosci rękami własnemi podpisują.

Działo się w monasterze Ś[wię]to Onufrejskim Lwows[kim] dnia 14 decembra w 1776 roku.

Przy podpisaniu tego kontraktu jako pierwszą ratą odebrałem zł[otych] 280 wyznaję Jan Szczurowski m[anu] p[ro]p[ria].

Dnia 22 februar[ii]. 1777 roku wziołem in vim kontraktu zł[otych] sto. Jan Szczurowski m[anu] p[ro] p[ria].

Dnia 31 marca 1777 r. żona moja wzioła zł[otych] pięḑziesiąt.

Dnia 8 kwietnia 1777 r. na żądanie moje przez chłopca starszego odebrałem zł[otych] trzydzieści dwa n[ume]ro zł[otych] 32.

[На звороті]: Kontrakt na Deisus do cerkwi S. Onufrego z p[anem] Szczurowskim snycyrzem za 680 zł[otych] pol[skich].

ЦДІА України у Львові, ф. 684, оп. 1, спр. 2501, арк. 8. Оригінал.

№ 5

Контракт зі скульптором Іваном Щуровським на виконання сницарських робіт у катедрі св. Юра у Львові

Mocą którego ugodziłem się z jaśnie wielmożnym j[ego]m[oścą] x[iędzem] biskupem ruskim na robotę niżej opisaną ogulnie za zł[otych] pol[skich] sto Dwadziescia N 120 ktore to pieniądze nie razem ale częściami wypłacać się mają, tak jednak aby po zakonczonej robocie zł[otych] pol[skich] 50 wypłacane były. Ten kontrakt rzetelnie trzymać i jak najpilniej robotę przybic najdalej za niedzil ośm obowiązuję się który to kontrakt przy świadku j[ego]m[ości] p[anu] Dolińskim podpisuę.

Datt die 21 Maii 1796.

Zadatku odbiera przy kontrakcie zł[otych] siedm a reszta podług opisania.

10 Owały dla proroków trzech po jednej stronie z letkiemi ornamentami ale podobnemi, jak koło ewangelistów podług miary. Po drugiej stronie toż samo, i nad temiż owałami ceraty po obydwoch stronach podniosą się w górę.

20 Nad Carskiemi drzwiami ornament taki: pastorał, krzyż, mitra i omofor i poduszka na której mitra sparta być powinna.

30 Festony zdjąć ze czterech miejsc i tam przenieść gdzie są potrzebne.

40 Wszystkich cerat znajduje się 33 z których zostawuie się na froncie 12 i koło archijereja 8, a reszta to jest 13 obrócić się powinny na naprawkę ołtarza.

5. Nad kapitelami dorabiać roż potrzeba N 12.

Kratki które się odejmą od ołtarza przeniosą się na chor, a gdyby te kratki przerabiać się miały albo przyrzynać osobna zapłata od tego być powinna.

Jan Szczurowski
Lukasz Doliński

Die 2 Junii 1796. Tenże wzioł na materyał zł[otych] pol[skich] 14 to jest rubli dwa.

Dnia 17 Junii zapłacono tokarzowi Lange za mitre zł[otych] pol[skich] 3.

Jan Szczurowski.

Dnia 27 Junii Szczurowskiemu na potrzeb jakoto wyexpensowano
Na dyle złotych.......6

Na tarcicę zło[tych]......2 gr[oszy] 20
Na lipę zło[tych].........2
Na karuk fontów 3 a gro 24.....2 gr[oszy] 12
Na boty zło[tych].....1
Na raszple swiderki i karuku font 1.....1 gr[oszy] 25

Dnia 30 Julii wziół Tenże Szczurowski na drzewo zł[otych].....6
D[ett]o na karuku font jeden groszy.....24

30 Augusti na boty zło[tych] p[olskich].....1

Dnia 5 Wrzesnia 1796 za zwyż wyrażoną robotę odebrałem resztę, to jest zło[tych] pol[skich] 72 gro[szy] 9 z których wypłaci ma skarb J[aśnie] W[ielmożneg]o biskupa kwituję i nato się ręką własną podpisuję

Dat[um] ut supra

Jan Szczurowski
m[anu] p[ro]p[ria]

ЦДІА України у Львові, ф. 491, оп. 1, спр. 89, арк. 18. Оригінал.

Na tarcicę zło[tych]......2 gr[oszy] 20
Na lipę zło[tych].........2
Na karuk fontów 3 a gro 24.....2 gr[oszy] 12
Na boty zło[tych].....1
Na raszple swiderki i karuku font 1.....1 gr[oszy] 25

Dnia 30 Julii wziół Tenże Szczurowski na drzewo zł[otych].....6
D[ett]o na karuku font jeden groszy.....24

30 Augusti na boty zło[tych] p[olskich].....1

Dnia 5 Wrzesnia 1796 za zwyż wyrażoną robotę odebrałem resztę, to jest zło[tych] pol[skich] 72 gro[szy] 9 z których wypłaci ma skarb J[aśnie] W[ielmożneg]o biskupa kwituję i nato się ręką własną podpisuję
Dat[um] ut supra

Jan Szczurowski
m[anu] p[ro]p[ria]

ЦДІА України у Львові, ф. 491, оп. 1, спр. 89, арк. 18. Оригінал.

ІКОНИ XVI СТОЛІТТЯ З ЦЕРКВИ СВЯТОГО ДУХА У ПОТЕЛИЧІ (МАТЕРІАЛИ ДО КАТАЛОГУ ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ)

У спадщині українського іконопису від середини XVI ст. спостерігається значна кількість ікон, об'єднаних стилістично, причому більшість з них являє собою доволі великі фраґменти іконостасних ансамблів[1]. *Систематизація пам'яток однієї стилістичної групи, що полягає передусім у виділенні окремих комплексів іконостасів, виявленні індивідуальних манер письма, згрупуванні ікон за територіальною приналежністю, дасть можливість детальніше відтворити процес розвитку ікономалярства окресленого періоду.*

Каталог ікон іконостасного ансамблю другої половини XVI ст. з церкви Святого Духа у Потеличі пропонується як розділ до повного каталогу пам'яток, що належать до найбільших груп стилістично споріднених ікон окресленого періоду. Умовно цю групу можна означити як „з середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного" (передмістя Яворова Львівської области). Триярусний іконостас з Наконечного — найповніше збережений і один з найбільших за розмірами іконостасних комплексів XVI ст. Високий професійний та мистецький рівень наконечненського іконостасу, створеного, найімовірніше, наприкінці 60-х — на початку 70-х рр. XVI ст., дає підстави говорити про його вплив на розвиток ікономалярства в реґіоні Наконечне, Потелич, Самбір, Дрогобич, оскільки простежуються його прямі й близькі наслідування, а також виразний зв'язок з пізнішими іконами — 90-х рр. Отже, хронологічні межі цих ікон охоплюють майже всю другу половину XVI ст. За попередніми підрахунками, наявний фонд налічує понад двісті пам'яток. Основне місце зберігання — Національний музей у Львові (далі — НМЛ). Окреслення їх як „з середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного" пропонується вперше, хоча початки систематизації і вивчення заклала ще у 1960-х рр. і розвинула у пізніших працях В. Свєнціцька[2]. *Дослідниця пов'язувала ці ікони з львівським*

---

[1] Поодинокі ікони зберігаються в Національному музеї у Києві, в музеї монастиря оо. студитів в Уневі, у Львівській галереї мистецтв, у Краєзнавчому музеї у Дрогобичі, в музеях Польщі (Музей народної архітектури в Сяноку, Музей народовий у Кракові, Окружний музей у Перемишлі), Словаччини (Шаріський музей у Бардієві).

[2] Свєнціцька В. І. Живопис XIV—XVI ст. // Історія українського мистецтва.— К., 1967.— Т. 2; її ж. Кто же автор ансамбля? // Творчество.— 1971.— № 12; її ж. Об авторстве фронтисписа львовского Апостола 1574 г. // Федоровские чтения. 1979.— Москва, 1982; її ж. До питання про львівську малярську школу другої половини XVI століття // Наука і культура.— К., 1996.— Вип. 29.

малярським середовищем, приписуючи авторство деісусного ряду з Наконечного Лаврентію Пухалі (Пухальському) — найімовірнішому авторові ґравюри фронтиспіса Львівського Апостола 1574 р.

„Іконами блакитного стилю“ називала В. Свєнціцька ці ікони, наголошуючи на одній з їхніх найвиразніших характеристик — домінуванні в колориті холодних, сріблисто-голубих тонів. Проте колорит є важливою, але не універсальною ознакою цих ікон. Зокрема, у колірній гамі ікон іконстасу Троїцької церкви з Потелича[3] переважають теплі, червоно-вохристі барви, і навпаки, цілому ряду тогочасних ікон іншої стилістики (наприклад, „Св. Миколай з житієм“ з Нового Яру[4], „Успіння Богородиці“ зі Скільщини[5] та ін.) теж притаманна сріблисто-блакитна тональність. Наочніше усі ці ікони об'єднує, перш за все, характер типажу і побудови фіґур, манера рисунку. У них спільні способи нанесення висвітлень, деталі декору обрамлень, німбів, тла, елементи пейзажу і архітектурного стафажу, а також композиційні принципи вирішення традиційних іконографічних схем. Спільність арсеналу виражальних засобів не стала на заваді виявленню індивідуальности майстрів: серед ікон є цілком різні, а то й несподівані за інтерпретацією усталених зразків. При цьому трапляються і твори невисокого мистецького рівня.

Територія поширення ікон цього кола смугою пролягає з півночі на південь між мистецькими осередками Перемишль—Львів. Правомірно, отже, розглядати ікони цих майстрів, як певною мірою перехідне явище у міжчасі занепаду перемиського осередку від середини XVI ст. та піднесення львівського з кінця століття. На той час припадає пожвавлення діяльности т. зв. провінційних іконописців, і особливо — саме з малярських осередків „між Перемишлем і Львовом“[6]. Чи не найбільшим серед них був Самбір. Відома датована і підписана пам'ятка у колі цих ікон — храмове „Благовіщення“ 1579 р. Федуска зі Самбора, виконане на замовлення для іконостасу церкви у с. Іваничах на Волині[7]. Крім майстра Федуска, у письмових документах зафіксовані імена ще трьох самбірських малярів[8]. Тому власне зі самбірським осередком логічніше пов'язува-

---

[3] Ікони найповніше репродуковані: Родовід.— 1994.— № 8.— С. 68—70, 95.

[4] НМЛ, КВ-40224, І-2779. Репродукована фраґментом: Овсійчук В. Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору.— Львів, 1996.— С. 270.

[5] Українське народне малярство XIII—XX століть: Альбом / Автори-упоряд. В. І. Свєнціцька, В. П. Откович.— К., 1991.— Іл. 30.

[6] Aleksandrowycz W. Malarze południowo-wschodnich terenów prawosławnej diecezji przemyskiej w drugiej połowie XVI wieku (доповідь, виголошена на конференції з проблем історії церковного мистецтва Перемиської єпархії в Музеї-замку в Ланьцуті у березні 1994 р. (друкується). Висловлюємо вдячність авторові за можливість ознайомитись з її змістом).

[7] Харківський художній музей. Ікона репродукувалась неодноразово і належить до найвідоміших пам'яток українського іконопису. Найповнішу бібліографію подано: Александрович В. Словник малярів Волині XVI—XVII століть // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Матеріали V наукової конференції. Луцьк, 27—28 серпня 1998 р.— Луцьк, 1998.— С. 65—67.

[8] Мішко (Жолтовський П. М. Словник-довідник художників, що працювали на Україні у XIV—XVIII ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.— К., 1962.— Вип. 7/8.— С. 215; його ж. Художнє життя на Україні у XVI—XVIII ст.— К., 1983.— С. 149); Герман (Kuczera A. Samborszczyna. Ilustrowana monografia Sambora i ekonomii samborskiej.— Sambor, 1937.— T 2.— S. 244); Васько Воробльович (Aleksandrowycz W. Malarze południowo-wschodnich terenów...).

ти іконостас з Наконечного та ікони, близькі до нього манерою письма. На Федуска як одного з авторів Успенського іконостасу в Наконечному вказує ряд дослідників[9]*, проте проблема його причетности до створення цього іконостасу потребує ґрунтовнішого дослідження.*

*Ікономалярство Потелича — явище з багатьох поглядів виняткове. Передусім, це кількісно найбільший в історії українського іконопису XVI ст. комплекс ікон одного місцепоходження. Він налічує 36 одиниць (а у хронологічних межах XVI—XVIII ст. — 64 позиції). Усі ікони зберігаються в Національному музеї у Львові. Іконопис Потелича — один з найвагоміших розділів його мистецьких пам'яток**. *Вивчення цих пам'яток уже має столітню історію. Перші побіжні зауваження про них з'явилися наприкінці минулого століття*[10]. *У перші десятиліття XX ст. увагу істориків мистецтва привернула потелицька дерев'яна архітектура. (Архітектура як тема досліджень домінувала у мистецтвознавстві того часу.) Найфундаментальніша праця про будівництво Потелича належить В. Січинському*[11]. *Монументальному малярству Потелича присвячена монографія Л. Міляєвої*[12]. *Досить ґрунтовно досліджувано історію потелицького гончарства*[13]. *Спадщина ж іконопису досі вивчена скромно.*

Така велика кількість ікон XVI ст. тісно пов'язується з особливим становищем тогочасного Потелича як одного з найбільших економічно розвинених міст тодішнього Любачівського староства Белзького воєводства (сьогодні Львівська область, Жовківський район). Міське господарство та будівництво (переважно дерев'яне) особливого розмаху набуло після відбудови Потелича, зруйнованого татарським нашестям 1502 р. У 1532 р. місто дістало підтвердження магдебурзького права, наданого 1498 р. Саме на середину — другу половину XVI ст. припадає його найбільший розквіт.

Природні багатства (гончарна глина, білий пісок для гутного виробництва, вапняк, вугілля, ліс та ін.), вигідне географічне положення на торговельному шляху Львів—Замостя мали важливе значення для розвитку різноманітних промислів. Найпоширенішим серед них було гончарство. На кошти місцевих гончарів і побудована церква Святого Духа. Вона єдина з усіх потелицьких церков збереглася до наших днів і є однією з найстаріших уцілілих пам'яток української дерев'яної архітектури. Час її закладення більшість дослідників пов'язує з часом відбудови міс-

---

[9] Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Федуско маляр із Самбора // Бойки.— 1993.— № 8—9.— С. 12—13; Ярема В. Дивний світ ікон.— Львів, 1994.— С. 54; Гелитович М. Федуско маляр із Самбора. До проблеми атрибуції творів майстра // Родовід.— 1995.— № 3 (12).— С. 78; Александрович В. Іконостас П'ятницької церкви у Львові // Львів. Історичні нариси.— Львів, 1996.— С. 109.

* НМЛ володіє багатою збіркою декоративно-ужиткового мистецтва Потелича, передусім кераміки, а також скульптури, різьби, тканин, рукописів та ін.

[10] Горницькій Є. Записки топографічно-історичні о стародавном місточку Потыличи // Зоря.— 1880.— С. 191—222; Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich.— Warszawa, 1887.— T. 8.— S. 879—884.

[11] Січинський В. Будівництво міста Потелича // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1927.— Т. CXLVII.— С. 104—128.

[12] Міляєва Л. Стінопис Потелича.— К., 1969; її ж. Росписи Потелыча.— Москва, 1971.

[13] Лащук Ю. Ф. Потелыч — откровение украинской керамики // Памятники искусства. Новые открытия.— Москва, 1989.— С. 233.

та у 1502 р. Цим роком датується вона у „Шематизмах" Перемиського єпископства, в яких у копії документа 1555 р. вказано, що на місці тодішньої (у 1555 р.) церкви Святого Духа була церква Бориса і Гліба. Новозбудована церква, напевно, ще деякий час мала назву Борисоглібської — це засвідчує храмова ікона „Борис і Гліб" (Каталог, № 13) зі Святодухівської церкви. Інша версія датування церкви — середина XVI ст.[14]

Ікони Святодухівської церкви репрезентують найдавніше збережене малярство Потелича і разом з іконами Троїцької церкви (розібрана 1937 р.) становлять один із зразків найповніших і найбільших за розмірами іконостасів XVI ст.

Формування збірки потелицьких ікон започаткував у 1913 р. Я. Пастернак. Учений привіз з Потелича шість ікон XVI—XVII ст. (серед них чотири зі Святодухівської церкви), про що пише у своїх спогадах[15]*. До речі, це була перша задокументована поїздка по церковну старовину від Національного музею. Колекція поповнилася після двох музейних експедицій 1924 і 1929 рр., коли було придбано всі наявні нині в музеї ікони з Троїцької церкви та декілька зі Святодухівської. Більшість ікон Святодухівського іконостасу надійшла з музею Ставропігійського інституту в 1947 р. Вони зафіксовані в описі пам'яток Ставропігійського музею*[16]*.*

У науковий обіг з репродукціями введено ікони намісного ряду: „Борис і Гліб", „Богородиця Одигітрія з похвалою", „Спас у славі" (Каталог, № 13, 15, 16), сім „празників": „Різдво Богородиці", „Благовіщення", „Стрітення", „Різдво Христове", „Зцілення розслабленого", „Воскресіння", „Вознесіння Господнє" (Каталог, № 1, 5, 6, 8—11) та патрональна (?) ікона „Пророк Ілля" (репродуковано фрагмент) (Каталог, № 14).

Попри неодноразове репродукування багатьох потелицьких ікон, вони ніколи не були об'єктом спеціального дослідження[17]*. Згадки про них наводяться найчастіше у контексті досліджень інших мистецьких явищ і проблем того часу*[18]*.*

Вперше декілька ікон з Потелича експонувались на ювілейній виставці, присвяченій 300-річчю Ставропігійського Успенського братства у 1888—1889 рр. Вони увійшли в збірки музею Ставропігійського інституту. Три ілюстрації ікон зі Святодухівської церкви в альбомі цієї виставки є першими репродукованими пам'ятками потелицького іконопису[19]*.*

Особливості ікон Святодухівського іконостасу доцільно розглядати в контексті взаємозв'язків зі стилістично спорідненою групою ікон, до якої вони належать. Щодо конструкції іконостасу, то, можливо, його намісний ряд уміщував лише три ікони. Такий варіант існував у XVI ст. Конструктивним залишком деісусного ряду є збережений темплон (тябло), на яко-

---

[14] Юрченко П. Г. Нариси історії архітектури Української РСР.— К., 1957.— С. 218.

[15] Пастернак Я. Моя праця в Національному музею 1913—14 рр. // Двадцятьп'ятьліття Національного музею у Львові.— Львів, 1931.— С. 29.

[16] Свенцицкий И. С. Опись музея Ставропигийского института во Львове.— Львов, 1908.

[17] Найповніший дотепер огляд ікон з Потелича подано: Гелитович М. Ікони XVI ст. з Потелича // Родовід.— 1994.— № 8.— С. 66—70.

[18] Див.: Мілясва Л. Стінопис Потелича; Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Федуско маляр...; Свєнціцька В. До питання... та ін.

[19] Археологическо-библиографическая выставка Ставропигийского института в 1888 и 1889 г.: Альбом.— Табл. XXXIII, XXXIX.

му його встановлювали. Святодухівська церква — єдина пам'ятка в Україні, де зберігся елемент старого іконостасу. Можна твердити, що празниковий ряд, представлений дванадцятьма іконами, є повним святковим циклом Святодухівського іконостасу, оскільки його загальна довжина (12х43—47 см) вписується у ширину вівтарної нави церкви (518 см).*

Празниковий і намісний ряди цього іконостасу, судячи з попереднього, візуального порівняння, як і в іконостасі з Наконечного, виконував не один майстер. Вищого мистецького і професійного рівня ікони намісного циклу. Репрезентативні „Богородицю Одигітрію з похвалою" та „Спаса у славі" можна віднести до найкращих зразків українського іконопису другої половини XVI ст. Лики витончені (особливо обличчя Спаса), образи володіють тією „духовною наповненістю", що рідше трапляється в іконах т. зв. народного письма. Особливо ж вирізняються ці дві ікони багатством декору. Декор шат Христа у ромбоподібну сітку є лише в кількох іконах, притому тільки цього стилістичного кола. Суцільне заповнення картатим орнаментом і хітона, і гіматія більше ніде не відоме. Орнаментика рельєфного німба, тла, обрамлення, легкі, ажурні форми орнаментального трону, насичений колорит — усе це створює враження коштовного барвистого килима, що виразно зближує цю ікону з „Благовіщенням" Федуска. Можливо, клітчастий декор — знахідка самбірських майстрів, яка повторювалась у пізніших намісних іконах „Богородиці" і „Спаса", зокрема, в іконостасі церкви Різдва (або Введення) Богородиці з Вовча[20]. Привертає увагу вишуканість рисунку дрібних форм стилізованої галузки на рельєфному тлі „Спаса у славі". На тлах ікон „Борис і Гліб" та „Пророк Ілля" подібний рельєф не такий чіткий, більш узагальненої форми. Ці дві ікони видаються створеними іншим майстром, можливо, пізніше. Малярські прийоми, застосовані у них, особливо стилізація форм, типаж, мають виразні аналоги на іконах Деісусу з Наконечного (найвиразніші — зображення Бориса і Гліба та зображення архангелів Михаїла і Гавриїла на центральній іконі „Моління"[21]). Близька манера виконання, характер та спосіб моделювання ликів на іконах „Три святителі" невідомого місця походження[22] та „Миколай у житії" з церкви св. Параскеви в Повергові[23].

Намісна ікона „Богородиця з дитям" продовжує типологічну групу українських „Одигітрій", початок якої можна відлічувати від Богородиці Белзької[24] і Красівської[25]. У варіанті з дрогобицької Хрестовоздви-

---

* Висловлюємо вдячність п. Володимирові Вуйцику за вказану заувагу.

[20] Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1929.— Табл. 18, іл. 26, 27; Гелитович М. Ікони кінця XVI століття з Вовча // Родовід.— 1999.— № 1 (17).— С. 32.

[21] Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII ст. у музейних колекціях Львова.— Львів, 1990.— Іл. 50.

[22] Гординський С. Українська ікона 12—18 сторіччя.— Філадельфія, 1973.— С. 163, іл. 145.

[23] Археологическо-библиографическая выставка...— Табл. XXXVII.

[24] Там само.— Табл. XXXI; Свєнціцька В. Українське станкове малярство XIV—XVI ст. і традиції візантійського мистецтва // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках.— К., 1983.— Іл. у блоці репродукцій між с. 32 і 33.

[25] Репродукована неодноразово. Див., зокрема: Свєнціцький-Святицький І. Ікони...— Табл. 71, 72, іл. 102—104. І. Свєнціцький датує ікону XVI ст. Стилістичні та іконографічні прикмети не вказують на раніший час (у пізнішій літературі ікона датується XV ст.). Скоп Л. Ікона „Одигітрія" з с. Красова // Історія релігій в Україні. Матеріали IX Міжнародної конференції 11—13 травня 1999 р.— Львів, 1999.— Кн. 11.— С. 119—122.

женської церкви, очевидно, середини XVI ст.[26]*, що є найближчим відповідником іконі з Потелича, на тло вводиться рельєф — геометричний орнамент у вигляді стилізованих хрестиків (один з перших прикладів такого тла демонструє ікона „Старозавітна Трійця" з цієї ж церкви**). *Подібний декор тла є на іконах з Троїцької церкви у Потеличі, намісних іконах з Вовча. Пізніше, на зламі XVI—XVII ст., він з'являється на ряді ікон іншої стилістики (наприклад, на іконах майстра „Миколая з житієм" із Рихтич*[27]*) і втрачається на початку XVII ст. Все ж на тлах цих ікон домінують рослинні мотиви. Ікони Святодухівської церкви — характерний, з цього погляду, приклад.*

Празниковий ряд представляє найтиповіший для другої половини XVI ст. варіант святкового циклу, що складається з невеликих за розмірами ікон з одним сюжетом. Способом підготовки іконного щита, його форматом, характером обрамлення (неглибокий ковчег, тиснений бігунець на полях), а також загальними композиційними принципами зображень (постаті у співвідношенні до тла займають трохи більше половини висоти ковчежного поля ікони) „празники" Святодухівської церкви виявляють спільність з рядом тогочасних празникових циклів, як, наприклад, з найближчим у цьому плані циклом з Наконечного[28]*, а також з Либохори*[29]*, Ванівки****, багатьма поодинокими збереженими зразками. Їх склад відрізняється від традиційного відсутністю сюжетів „В'їзд до Єрусалима" та „Преображення", натомість з'являється „Увірення Хоми", „Зцілення розслабленого"; остання ікона — єдиний приклад цієї теми в іконописі до XVI ст. (Відомий прецедент порушення традиційних тем празникововго ряду — зображення сцени „Оздоровлення сліпого" на іконі зі Старої Скваряви*[30]*.) Найвиразніші іконографічні паралелі та аналогії до малярських прийомів святодухівських „празників" представляють „празники" з Наконечного. Проте, щодо іконографії, окремі „празники" з Потелича демонструють ряд композиційних моментів, які не мають аналогій або є рідкісними (див. Каталог, № 6, 8, 11, 14).*

Досить рідкісне й зображення пророка Іллі. В українському іконописі на цю тему відомо лише п'ять пам'яток (Каталог, № 13). Виняткова для західноукраїнського малярства XVI ст. ікона „Борис і Гліб" (Каталог, № 14). Її появу в Потеличі у той час можна пов'язувати з суспільно-історичними умовами. Звернення до образів національних святих-заступників як до ідеалів незалежности, очевидно, пов'язувалось зі змаганням жителів міста до утвердження своєї самостійности.

Завершення іконостасу групою з трьох ікон, вирізаних по контуру зображень („Розп'яття" з чотирма пристоячими; Каталог, № 18—20),

---

[26] Міляєва Л. Стінопис Потелича.— С. 113; Миляева Л. С. Росписи Потелыча.— С. 51, илл. 30.

* Історико-краєзнавчий музей „Дрогобиччина". Фонди. № 10.

[27] Українське народне малярство...— Іл. 39.

[28] Свєнціцький-Святицький І. Ікони...— Табл. 86—89, іл. 127—138.

[29] З Либохори походять два празникові цикли, що належать до різних стилістичних груп. Один з них репродукований (Свєнціцький-Святицький І. Ікони...— Табл. 80, іл. 116—119). Тут маємо на увазі неопублікований цикл (НМЛ, І-556—559).

** Ікони не публіковані (НМЛ, І-1171—1174).

[30] Гординський С. Українська ікона...— С. 165, іл. 148.

належить за іконографією до найтиповіших іконостасних завершень другої половини XVI ст. (інший варіант — „Розп'яття" з шістьма пристоячими використовувався іконописцями з середовища майстра іконостасу церкви Кузьми і Дем'яна в Бартному та їхніми послідовниками (див. Каталог, № 20, приміт. 15). Лише такий варіант відтворено в іконостасних завершеннях з середовища майстра Успенської церкви в Наконечному.

У музейній документації немає відомостей, з якої з потелицьких церков походить ікона „Спас на престолі" (Каталог, № 15), що стилістикою і манерою письма подібна до намісних ікон, хоча й має свої особливості, котрі дають підстави вважати її пам'яткою ранішого часу.

Усі ікони Святодухівської церкви об'єднує спільність малярських прийомів: особливість підготовки іконного щита (неглибокий ковчег, проклеювання тканини по периметру основи, спосіб впущення шпуг — переважно верхня врізана справа), застосування піґментів в аналогічних поєднаннях (використано п'ять піґментів: сурик, індиго, земляна коричнева, кіновар, вохра, білило та чорна). Подібні композиції тих же піґментів застосовували майстри цього кола ікон (складніші композиції піґментів на іконах с. Вовча). У них простежується й однаковий колір санкиру — вагомий арґумент для виявлення авторства. Правда, більшість ікон і після комплексу консерваційних заходів залишаються нерозкритими з потемнілої авторської оліфи. Про колорит зроблено висновки на основі декількох реставрованих пам'яток**.*

Для ствердження одного авторства іконостасів церкви Святого Духа у Потеличі та церкви Успіння Богородиці в Наконечному ще немає остаточних арґументів, тоді як контакти між їх майстрами безсумнівні. Тому датування іконостасу з Наконечного кінцем 60-х — початком 70-х років XVI ст., з яким погоджується більшість дослідників, може бути прийнятим і для іконостасу з Потелича, який не поступається йому мистецьким рівнем і майстерністю виконання.

Структура каталогу, запропонована і затверджена науково-методичною радою Національного музею у Львові, аналогічна структурі наукових католоґів усієї збірки НМЛ. Слід зауважити, що через брак ілюстрованих каталогів колекцій іконопису інших музеїв виникали труднощі, передусім — в опрацюванні іконографії; висновки доводилося робити, опираючись на опубліковані твори та на ікони з колекції НМЛ (у покликах на пам'ятки, залучені як порівняльний матеріал, не подається вичерпної літератури, якщо вони репродукувалися неодноразово).

Каталог ікон з Потелича (в подальшому усіх пам'яток цього стилістичного кола) доцільний не лише для систематизації музейної колекції

---

* Поняттям „консервація" називаємо заходи, які в значній мірі призупиняють деструкцію елементів матеріальної структури твору.

** „Реставраційні заходи" — усунення з поверхні малярства деструктивних лаків, що сприяє відтворенню початкового авторського колориту твору. Консерваційні та реставраційні заходи щодо усіх ікон проводились у реставраційних майстернях НМЛ під керівництвом реставратора вищої категорії Павла Петрушака. Час їх проведення переважно не фіксувався.

іконопису. Ці ікони цікаві як матеріал для з'ясування питань, дотичних до найважливіших проблем у вивченні українського середньовічного ікономалярства: еволюції іконостасу, стилістичної класифікації пам'яток та пов'язаним з нею виявленням малярських осередків. Дальше опрацювання пам'яток з середовища майстра іконостасу з Наконечного дасть змогу поглибити висвітлення окресленої проблематики.

Марія ГЕЛИТОВИЧ

КАТАЛОГ

№ 1

БЛАГОВІЩЕННЯ
Остання третина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошка липова (1), смуги тканини, левкас темпера; дві зустрічні шпуги (верхня врізана зліва); 47,5х40х2.

Стан збереження. По всій поверхні незначні осипи фарби, подекуди — з випадом ґрунту. Найбільші втрати ґрунту на обрамленні та у верхній частині ікони зліва. Кракелюр на сріблені (німбах і тлі).

Походить із церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з експедиції Ярослава Пастернака 18.IX.1913 р.

Інв. № КВ-14645, І-532.

Опис. Ікона празникового ряду іконостасу.

Зліва — архангел прямує до Богородиці. Права рука витягнена вперед у жесті благословення, у лівій, яка лежить на поясі, — довгий жезл. Хітон блакитний, гіматій червоний. Кінець гіматія, перекинений через ліву руку, розвівається спереду. Крила брунатні, з білими пробілами.

Богородиця стоїть праворуч, звернена у три чверті до ангела. Руки з відкритими долонями зігнені в ліктях на висоті пояса і підняті у жесті моління.

Через значне поверхневе забруднення визначення санкиру та карнації ликів, а також деяких локальних кольорів утруднене.

За Богородицею — широка прямокутна лава-скриня. Вверху блакитно-білий сеґмент неба, з якого виходить промінь, спрямований на Богородицю. Архітектурний стафаж творять дві схожі на вежі будівлі з низькими прибудовами, об'єднані стіною з двома прямокутними отворами. Перед будівлями невисока стіна-бордюр з аркоподібними отворами.

Позем низький, світлий, зелено-вохристий.

Напис вгорі під лузгою (обабіч сеґмента неба) дрібними білими літерами майже повністю стертий.

Німби і тло гладкі, сріблені. Ковчег неглибокий. На берегах тиснений у левкасі мотив бігунця.

Іконографія. Літературна основа — Євангеліє від Луки (І, 26—38) та апокрифи (Протоєвангеліє Якова (XI, 1—3), Вірменська Книга (розд. V).

В українській іконографії відомі два варіанти: з Богородицею, яка стоїть або сидить навпроти архангела. Найраніші зображення представляють варіант з постаттю Марії, яка стоїть (фреска Софії Київської XI ст., т. зв. Устюзьке Благовіщення XII ст. з Юр'євого монастиря у Новгороді, мініатюра Київського Псалтиря 1397 р.).

У пам'ятках XV ст. Богородиця сидить перед Гавриїлом (клеймо храмової ікони „Стрітення" кінець XIV — початок XV ст. з церкви Собору Якима і Анни с. Станилі[1], фреска Троїцької каплиці в Любліні 1418 р.[2], ікона з церкви архангела Михаїла у Вітрилові кінця XV ст.[3] та зображення на царських вратах Успенської церкви в Балутянці кінця XV ст.[4]).

„Благовіщення", що збереглись з початку — середини XVI ст., входять до складу подвійних сюжетів на одній іконі або до складу клейм[5]. З другої половини XVI ст. зберігся ряд царських врат із цим зображенням[6]. Найбільшу кількість „Благовіщень" останньої третини XVI ст. становлять ікони празникових іконостасів. Більша частина з них належить до середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного[7]. На цих іконах Богородиця переважно зображена стоячи. Назагал, у XVI ст. обидва іконографічні варіанти співіснували, і у межах кожного з них були свої іконографічні відміни[8].

Ікона з Потелича найближча за іконографією до ікони „Благовіщення" 1579 р. майстра Федуска зі Самбора і представляє варіант відповідної композиції.

Атрибуція і датування. Іконографічні та стилістичні прикмети ікони вказують на зв'язок з іконою майстра Федуска і дають підстави припустити його авторство, а також датувати ікону останньою чвертю XVI ст.

Реставрація. Комплексна реставрація ікони не проводилася.

Література. Гелитович М. Храмова ікона „Благовіщення" 1579 р. майстра Федуска з церкви в Іваничах у контексті української іконографії // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції, м. Луцьк, 12—13 грудня 1996 року.— Луцьк, 1996.— С. 16.

ПРИМІТКИ

1. НМЛ, КВ-36457, І-2125. Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII ст. у музейних колекціях Львова.— Львів, 1990.— Іл. 5, 6; Українське народне малярство XIII—XX століть: Альбом / Автори-упоряд. В. І. Свєнціцька, В. П. Откович.— К., 1991.— Іл. 3.

2. Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku Lubelskiego.— Warszawa, 1983.— Il. 55.

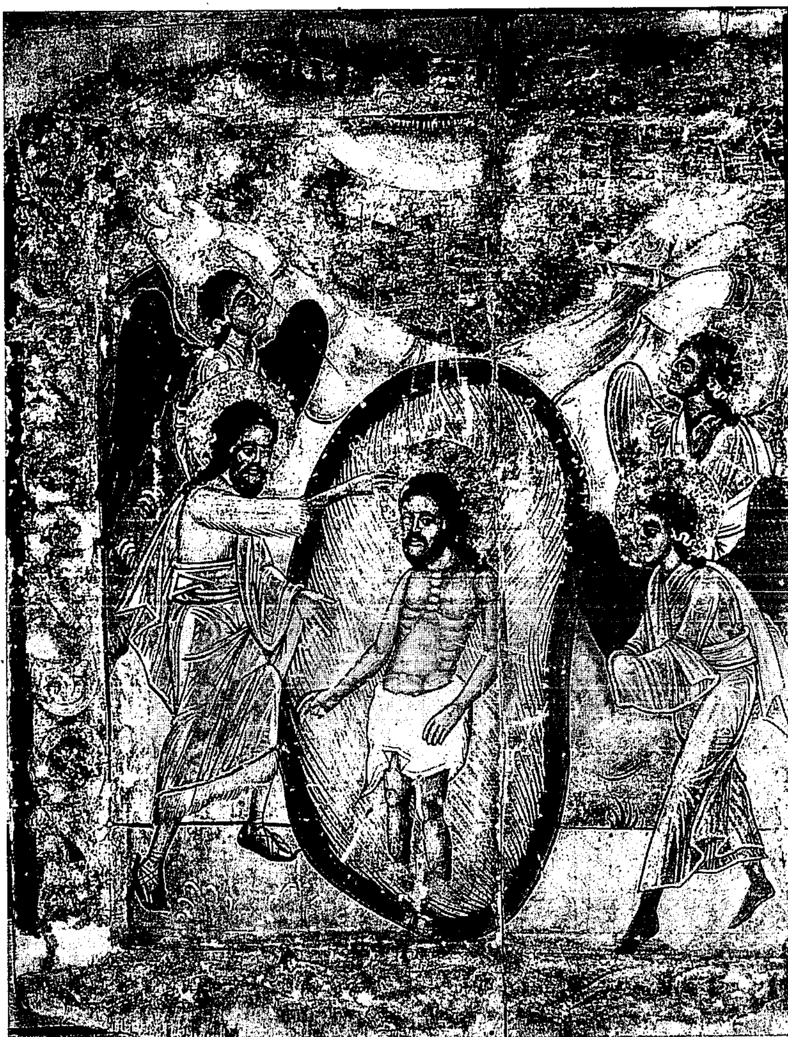
3. Biskupski R. Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku.— Warszawa, 1991.— Il. 24; Ikonen uit Polen. Oekraiense ikonen uit de verzameling van het Muzeum Historyczne te Sanok.— Uden, 1991.— Afb. IV.

4. Szczepkowski A. Najstarszy typ carskich wrót w zbiorach M[uzeum] B[udownictwa] L[udowego] // Materiały muzeum Budownictwa ludowego w Sanoku, 1970.— Rzeszów, 1971.— N 12.— S. 62; Kłosińska J. Ikons from Poland.— Warsaw, 1989.— N 17.

5. Перелік пам'яток подається: Гелитович М. Храмова ікона „Благовіщення"...— С. 15.

6. Перелік царських врат з „Благовіщенням" та огляд іконографічних особливостей

Благовіщення. Остання третина XVI ст. *Дошка, темпера.*
Національний музей у Львові. Кат. 1



Богоявлення (Хрещення). Остання третина XVI ст.
Дошка, темпера. Національний музей у Львові. Кат. 2

цього зображення на вратах див.: Драган М. Українська декоративна різьба XV—XVIII ст.— К., 1970. — С. 29.

7. Гелитович М. Храмова ікона „Благовіщення“...— С. 18.

8. Гелитович М. Храмова ікона „Благовіщення“...— С. 18.

№ 2

БОГОЯВЛЕННЯ (ХРЕЩЕННЯ)

Остання третина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошка липова (2), смуги тканини, левкас, темпера, срібленння; дві різносторонні шпуги (верхня врізана справа); 47x37x2.

Стан збереження. Втрати ґрунту на верхньому і нижньому полі обрамлення. Потертя фарбового шару і посріблення. Багато механічних подряпин живопису. На стику дощок і по периметру полів воскові реставраційні вставки. З правого боку обрізана рамка. Внизу зліва дошка вищерблена.

Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з експедиції Ярослава Пастернака 18. IX.1913 р.

Інв. № КВ-14646, І-533.

Опис. Ікона празникового ряду іконостасу.

У центрі Христос у білій пов'язці на стегнах стоїть у воді, що не сягає колін. Руки легко зігнені в ліктях і опущені; правиця у жесті благословення відведена вліво.

Ліворуч Іван Хреститель у блакитній волосяниці та сіро-зеленому гіматії стоїть на поземі, благословляючи правицею Христа, ліва рука зігнена в лікті з відкритою долонею. Над Хрестителем — профільне погрудне зображення ангела з брунатними крилами, зверненого вправо. Праворуч Христа два ангели зображені один над одним у профіль вліво. Руки ангела на першому плані покриті сіро-блакитним гіматієм.

Йордан у вигляді овалу, обрамленого коричневим бордюром. Вода зображена густим чорно-білим штрихуванням.

Вгорі сеґмент неба з білими зірками.

Пейзаж творять дві групи світло-вохристих „лещадок“, об'єднаних дугоподібним горизонтом. Позем низький, світло-зелений, з кущами білих трав.

Напис білилом у верхньому правому куті під лузгою майже повністю стертий.

Тло і німби гладкі, сріблені. Ковчеґ неглибокий. На берегах тиснений у левкасі мотив бігунця.

Іконографія. Літературна основа — тексти Євангелій від Марка (І, 10—11) та Матвія (ІІІ, 13—17).

В українському іконописі кількість пам'яток із зображенням „Богоявлення“ („Хрещення“) до кінця XVI ст. обмежена. У найраніших зразках малярства на цю тему — мініатюрах Київського Псалтиря 1397 р. та на фресці Троїцької каплиці в Любліні 1418 р. — зафіксовано ті основні іконографічні варіанти і деталі, які повторювались пізніше. Відмінності

полягають у кількості зображених ангелів (два або три) та їх розміщенні; у положенні постаті Христа (він стоїть у воді, що не доходить до колін, або на камені, у фронтальній поставі або звернений у три чверті до Івана Хрестителя); у наявності або відсутності персоніфікованого зображення Йордану; Іван Хреститель, здійснюючи правицею акт хрещення, у лівій руці інколи тримає згорток. У згаданих вище пам'ятках Христос зображений нагим, в пізніших — у пов'язці на стегнах.

Найраніші збережені зразки „Богоявлення" в іконописі датуються XV ст. Це клеймо храмової (запрестольної?) ікони „Воздвиження Чесного Хреста" зі Здвиженя[1] та ікона з церкви св. Параскеви в Радружі[2]. Цими двома прикладами, наскільки відомо, вичерпуються іконописні зразки „Богоявлення" до XVI ст.

Серед близько десятка ікон XVI ст. цієї іконографії[3] більшість належить до середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці з Наконечного[4].

Іконографічні особливості ікони з Потелича: розміщення ангела над постаттю Хрестителя; зображення ангелів у профіль; Предтеча стоїть на поземі, а не на скалистому березі. Цих деталей немає в інших пам'ятках, у тому числі на іконах даної стилістичної групи, найближчою іконографічною паралеллю між якими є празникова ікона Успенської церкви в Наконечному.

Атрибуція і датування. Малярські прийоми і манера письма ікони ті ж, що й усього празникового ряду іконостасу Святодухівської церкви в Потеличі. Близькі вони й до малярських засобів „празників" іконостасу в Наконечному. На ймовірність участі одного майстра у створенні празникових ікон обох іконостасів, зокрема „Богоявлення", вказує їх іконографічна аналогія. Стилістика і манера письма дають підстави віднести ікону до останньої третини XVI ст.

Реставрація. Остання реставрація 20.11.1996 р. Інші реставрації не задокументовані.

ПРИМІТКИ

1. Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— К., 1976.— Табл. XXXIX; Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова.— Львів, 1990.— Іл. 15, 16.

2. Українське народне малярство XIII—XX століть: Альбом / Автори-упоряд. В. І. Свєнціцька, В. П. Откович.— К., 1991.— Іл. 5.

3. Привертає увагу іконографічний варіант „Богоявлення" із зображенням Бога-Отця на храмовій іконі кінця XVI ст. з церкви Юрія у Вільшаниці. У сцені представлені шість ангелів, один з яких проколює списом диявола. Ікона не має й стилістичних відповідників, див.: Українське народне малярство...— Іл. 17. Інший варіант „Богоявлення" із зображенням Бога-Отця у сеґменті неба на іконі „Юрій Змієборець—Хрещення" — другої половини XVI ст. з Повергова. Див.: Овсійчук В. Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору.— Львів, 1996.— С. 272.

4. Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1929.— Табл. 87, іл. 132.

№ 3

УСПІННЯ БОГОРОДИЦІ

Остання чверть XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошка липова (1), смуги тканини, левкас, темпера; дві односторонні шпуги (врізані справа); 46,5x43x2.

Стан збереження. Невеликі втрати фарбового шару, подекуди з осипами ґрунту, найзначніші — на обрамленні праворуч і внизу. Потертя посріблення на тлі і німбах. Подряпини на постаті Христа та групі апостолів праворуч. Кракелюр найбільше на обрамленні внизу. Значне загальне поверхневе забруднення.

Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з експедиції Ярослава Пастернака 18.IX.1913 р.

Інв. № КВ-14647, І-534.

Опис. Ікона празникового ряду іконостасу.

Богородиця у центрі на ложі, накритому білим простирадлом у чорні і червоні троїсті хвилясті смужки, з боків — червоне покривало. Легко підведена голова оперта на велику прямокутну коричневу подушку, правиця лежить на стегні (зображена лише права рука).

За ложем Христос зображений в овальній блакитно-білій мандорлі з душею Марії, яку тримає, відвівши руки праворуч. Обличчя і погляд Христа звернені вліво, до обличчя Богородиці. Одягнений у блакитний хітон та вохристий гіматій.

Перед ложем зліва апостол Петро з кадильницею у світло-сірому гіматії поверх блакитного хітона. Праворуч одинадцять апостолів стоять щільною групою. На першому плані дві постаті: апостол (Павло?) у світло-вохристому гіматії поверх голубого хітона похилений до ніг Марії (руки покриті гіматієм), за ним — безбородий юнак (апостол Іван?) у червоному гіматії та блакитному хітоні. Його права рука притулена до щоки, ліва лежить на поясі, перевинена гіматієм. Між постатями цих апостолів видно обличчя ще трьох та чубки голів інших.

За головою Богородиці та за групою апостолів — по одному святителеві, які зображені погрудно, у білих ризах та омофорах. Вгорі символічне зображення неба у вигляді двох блакитних трикутників. Архітектурний стафаж — дві схожі на вежі будівлі вохристих відтінків, об'єднані високою стіною.

Позем низький, світло-зелений, з кущами білих трав.

Напис вгорі під лузгою білилом, дрібними літерами, частково втрачений: [...] **ѲПЄИЄ ПРЄСТ** [...] **БЦА**.

Над головою Христа: **IC XC**

Тло і німби гладкі, сріблені. Ковчег неглибокий. На берегах тиснений у левкасі мотив бігунця.

Іконографія. Літературна основа — апокрифічні тексти, що з'явились у перших століттях: Діонісія Ареопагіта, І ст., Мелітона, єпископа Сардійського, II ст., Єпіфанія Кіпрського, IV ст. (у XIV ст. були зібрані і викладені у церковній історії Никифора Калліста).

Успіння Богородиці належить до найшанованіших свят в Україні, про що свідчить значна кількість Успенських храмів, починаючи ще з часів Київської Руси.

В українському малярстві найраніші зображення — у фресках Кирилівської церкви в Києві (1146), на іконі з Успенської церкви Десятинного монастиря в Новгороді (кінець XII — початок XIII ст.)[1], у фресках Троїцької каплиці в Любліні (1418)[2] та пов'язаній з ними стилістично іконі з Мінська-Мазовецького[3]. Видається, що датування ікони з церкви Собору Богородиці з Жукотина з виразними архаїзмами, віднесене до першої половини XV ст., потребує уточнення[4].

Розвиток іконографії „Успіння" послідовніше простежується з другої половини XV ст. Від того часу до кінця XVI ст. збереглося близько трьох десятків ікон з цим сюжетом, найраніші з яких є храмовими.

Склалися два основні типи „Успіння", які відрізняються наявністю погрудних зображень апостолів у хмарах у верхній частині композиції (т. зв. хмарне Успіння). Існує кілька варіантів: із зображенням вознесіння Марії на небо; зі сценою з Авфонієм; з першими єпископами церкви; ангелами; жінками та інші. У храмових іконах домінує тип „хмарного Успіння"[5]. Традиційно композиція симетрична — апостоли розміщені двома групами обабіч ложа Марії. У першій групі виділяється постать Петра, часто зображеного з кадильницею і ключами в руках та Івана, який припав до рамен Богоматері, у другій — постать Якова, схиленого до її ніг. За ложем поясне (інколи поколінне) зображення Христа у мандорлі, часто з ангелами, з душею Марії у вигляді сповитої дитини, яку тримає покритими руками.

Ікона з Потелича демонструє асиметричний варіант композиції, що простежується ще у декількох іконах цього стилістичного напряму[6]. Біля голови Богородиці стоїть тільки апостол Петро. До характерних деталей належать положення і жести апостола (Івана?), крайнього в групі справа, що є аналогічними до зображень пристоячого Івана в композиціях „Розп'яття"[7]. Немає сцени з Авфонієм. Найближча іконографічна аналогія — празникова ікона з Дністрика-Дубового[8].

Атрибуція і датування. За малярськими особливостями та стилістикою ікона подібна до „празника" з Наконечного. До цього ж стилістичного напряму належать „празники" з Лопушанки-Хоминої[9], Троїцької церкви у Потеличі[10], Дністрика-Дубового, храмова ікона з Кальників[11] та Наконечного.

Датування ікони випливає з характерних для того часу манери письма та стилістики.

Реставрація. Проведено комплекс консерваційних заходів.

ПРИМІТКИ

1. Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи.— Москва, 1963.— Т. 1.— № 11; Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— К., 1976.— Табл. X.

2. Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku Lubelskiego.— Warszawa, 1983.— Il. 99.

3. Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. XXII. Ікона за стилістикою, типажем, колоритом — аналогічна фрескам Троїцької каплиці в Любліні.

4. Biskupski R. Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku.— Warszawa, 1991.— Il. 1—2; Александрович В. Так звана „найстаріша" українська ікона в польських колекціях// Перемиські дзвони.— 1995.— № 1 (18).— С. 4—6.

5. Наприклад, ікона 1547 р. майстра Олексія з церкви архангела Михаїла с. Смільника (Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. LXXIX, LXXX), ікона зі Скільщини (Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1929.— Іл. 73; Українське народне малярство XIII—XX століть: Альбом / Автори-упоряд. В. І. Свєнціцька, В. П. Откович.— К., 1991.— Іл. 30), храмова ікона з Наконечного (Свєнціцький-Святицький І. Ікони...— Табл. 89, іл. 136). Остання демонструє рідкісний випадок, коли Богородиця лежить, звернена головою вправо.

6. Празникова ікона з Наконечного (Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 89, іл. 138) та Дністрика-Дубового (не опублікована, НМЛ, КВ-36570, І-2238).

7. Слід вказати на значну кількість ікон „Розп'яття з пристоячими", що належать до середовища майстра іконостасу церкви Успіння в Наконечному (Tkač S. Ikony Słowackie od XVI do XIX wieku.— Warszawa, 1984.— S. 49).

8. Не опублікована, НМЛ, КВ-36570, І-2238.

9. Не опублікована, НМЛ, КВ-36463, І-2131.

10. Свєнціцький-Святицький І. Ікони...— Табл. 103, іл. 166.

11. Не опублікована. Національний музей українського мистецтва у Києві.

№ 4

ЗІШЕСТЯ СВЯТОГО ДУХА

Остання третина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошки липові (3), смуги тканини, левкас, темпера; дві зустрічні шпуги (верхня врізана зліва); 46x43x2.

Стан збереження. По всій поверхні значні втрати фарбового шару з осипами ґрунту. Зображення збереглося фраґментарно. Тріщини на стику дощок. Подряпини, кракелюр. Дошка пошкоджена шашелем, у лівому нижньому куті вищерблена.

Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з експедиції музею 1924 р.

Інв. № КВ-23033, І-751.

Опис. Ікона празникового ряду іконостасу.

У центрі внизу на тлі чорного отвору у вигляді п'ятигранника нижчепоясне фронтальне зображення Космосу — сивобородого старця в короні та червоній одежі з білою тканиною у розведених руках. Обабіч Космосу на тлі вохристої стіни на прямокутних стільцях сидять дванадцять апостолів (остання пара внизу — на поземі). В руках тримають згорнені звитки, обличчя повернені до центру в профіль і у три чверті.

Вгорі — сеґмент неба. Архітектурне тло творять дві будівлі базилікального типу, об'єднані зубчастою стіною, яка в центрі тупим кутом опускається вниз до п'ятигранника із зображенням Космосу.

Позем зелено-вохристий, з кущами білих трав.

Тло і німби гладкі, сріблені. Ковчег неглибокий. На обрамленні тиснений в левкасі мотив бігунця.

Іконографія. Літературна основа — Євангеліє від Луки (XXIV, 49), Йоана (XIV, 16, 17, 26), Діяння апостолів (II, 1—4).

Найдавніше зображення цього сюжету в українському малярстві у фресках Софії Київської (XI ст.). В іконописі вперше зафіксоване на іконі початку XV ст. з церкви св. Параскеви с. Радружа[1]. Іконографічною особливістю цієї ікони, не знаною в українському іконописі, є погрудне зображення Христа у сеґменті неба. Дві групи апостолів, що сидять, розміщені під кутом одна до одної. Інший варіант — з розміщенням апостолів півколом (що було поширенішим у пізнішому часі) — представлений на клеймі храмової (запрестольної?) ікони першої третини XV ст. „Воздвиження Чесного Хреста" зі Здвиженя[2]. В обох варіантах усі апостоли щільно згруповані (на зразках XVI ст. кожна група зображувалась окремо[3]). Очевидно, до кінця XV ст. можна віднести неопубліковану храмову ікону з Викотів, перемальовану в XIX ст.[4] Інші, досить нечисленні, пам'ятки датуються XVI ст., причому більшість — ікони другої половини століття і належать до даного стилістичного кола[5].

Іконографічна схема не відзначається багатоманітністю варіантів. Основні відмінності виявляються у розміщенні апостолів півколом або кутом, відповідно до чого отвір, на тлі якого зображений Космос, переважно півкруглий або багатокутний. Апостоли з книгами або згортками, які тримають часто обома руками, інколи одна рука в жесті адорації чи благословення. Найчастіше положення фіґур урізноманітнюється поворотом голів.

Потелицька ікона наслідує усталену іконографічну схему. Розміщення апостолів стрімким рядом один над одним виявляє тенденцію багатьох ікон цього стилістичного напряму. Як можна спостерегти по збережених фраґментах, положення і жести апостолів одноманітні. Найвиразніша деталь, якої немає в інших варіантах, — залóм у центрі зубчастої стіни, що опускається кутом вниз до отвору із зображенням Космосу.

Реставрація. Проведено комплекс консерваційних заходів.

ПРИМІТКИ

1. Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова.— Львів, 1990.— Іл. 9, 10. (Датування ікони потребує уточнення.)

2. Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— К., 1976.— Табл. XXXIX; Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків...— Іл. 15.

3. Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV—XVI віків.— Львів. 1929.— Табл. 21, 22, 29, 33, 82, 102.

4. НМЛ, КВ-38439, І-2596.

5. Ікони з Вовча, Наконечного (Свєнціцький-Святицький І. Ікони...— Табл. 21, 22, 89), з Троїцької церкви з Потелича // Родовід.— 1994.— № 8.— Іл. на с. 95), Лопушанки-Хоминої (неопублікована, НМЛ, КВ-36539, І-2262).

№ 5

РІЗДВО БОГОРОДИЦІ

Остання третина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошка липова (1), смуги тканини, левкас, темпера, сріблення; дві зустрічні шпуги (верхня врізана справа); 49х45х2.

Стан збереження. Потертя фарбового шару, подекуди з випадом ґрунту, найзначніше — на обрамленні та біля обличчя повитухи. У правій частині дошка розколена на всю висоту.

Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з музею Ставропігійського інституту 22.VIII.1947 р.

Інв. № КВ-33637, І-988.

Опис. Ікона празникового ряду іконостасу.

Зліва — Анна у блакитному мафорії, накрита до пояса червоним покривалом, напівлежить на ложі, оперши голову на дві подушки. Ложе зверху накрите білим, у троїсті чорні смужки простирадлом, а з боків — вохристим, у червоні пружки.

Внизу праворуч — повитуха у білій намітці та сірій з короткими рукавами сорочці купає дитя в посудині у вигляді чаші. Вона сидить на низькому ослоні; обличчя у профіль повернене вліво.

З-за ложа справа виступають прямокутний стіл і невисока стіна. На другому плані за столом погрудне зображення Якима у блакитному хітоні та зеленому гіматії. Праворуч за невисокою стіною поколінні зображення трьох жінок: перша — у червоному хітоні та вінку з опахалом в руці — звернена до Анни, друга — у сріблясто-блакитному хітоні — повернена до третьої, яка стоїть дещо осторонь, тримаючи в руках, покритих червоним мафорієм, скриньку. Обличчя усіх трьох подано у профіль.

Архітектурний стафаж творять дві вохристі будівлі базилікального типу, розміщені по краях композиції й об'єднані зубчатою стіною. Позем сіро-зелений.

Напис вгорі дрібними літерами не прочитується.

Тло і німби гладкі, сріблені. Ковчег неглибокий. На берегах тиснений у левкасі мотив бігунця.

Іконографія. Літературна основа — апокрифічні життєписи Богоматері (Протоєвангеліє Якова). Іконографія склалася в XI—XIV ст. і опиралась на уявлення про Різдво Христове. Подібна іконографічна схема використовувалась у житійних клеймах святих (Миколая, Параскеви, Івана та ін.).

У найдавнішому українському малярстві — фресках Софії Київської (XI ст.) — цей сюжет представлений фігурою Анни, яка напівлежить на ложі, трьома служницями і сценою купання Марії.

Найраніше зображення в іконописі — на клеймі храмової ікони кінця XIV ст. „Стрітення" з церкви Собору Якима і Анни с. Станилі[1]. У ньому ще немає усіх компонентів, наявних у композиціях XV ст.: Якима, столу біля ложа Анни, стіни, що відділяє жінок з дарами (вони зображені на повен зріст).

Послідовніше розвиток іконографії Різдва Богородиці в іконописі простежується з XV ст.: храмові ікони з Ванівки першої третини XV ст.[2], Нової Весі кінця XV — початку XVI ст.[3], Успенської церкви с. Терла першої половини XVI ст.[4] Ці ікони демонструють близьку іконографічну схему: Анна напівлежить на ложі, опершись на плече служниці, яка стоїть на підвищенні перед ложем. Три жінки з дарами зображені нижче колін за стіною, Яким — у вежі (у варіанті з Нової Весі Якима немає).

Із середини XVI ст. зображення жінки перед ложем, на яку опирається Анна, трапляється рідко[5]. Зображення Якима з вежі часто переноситься за ложе (храмові ікони з Потелича[6], Долини (майстра Дмитра[7]), клеймо храмової ікони „Різдво Христове" з церкви Покрову Богородиці з Трушевичів[8] (в останньому — представлено рідкісний варіант розміщення Анни з головою, поверненою вправо). Іконографічні відмінності полягають також у кількості жінок з дарами (найчастіше їх три, на храмовій іконі з Ґжеська[9] — п'ять, а на іконі з Вереміня[10] — аж десять). „Різдво Богородиці" останньої третини — кінця XVI ст. представляють переважно празникові ікони. У більшості з них немає зображення ліжечка з двома повитухами у нижній частині композиції.

Іконографія ікони з Потелича споріднена з „празником" із Наконечного[11], з Троїцької церкви в Потеличі[12] та храмовою іконою з Ґжеська. Усі вони належать до стилістичної групи ікон, пов'язаних з середовищем майстра іконостасу Успенської церкви в Наконечному, проте кожна має іконографічні особливості[13].

Атрибуція і датування. Стиль, манера письма, колорит, а також особливості підготовки іконного щита ті ж, що й усього празникового ряду Святодухівського іконостасу. Датування ікони арґументується її стильовою і частково іконографічною характеристикою.

Консервація і реставрація. Проведено комплекс консерваційних і реставраційних заходів.

Література. Свенцицкий И. С. Опись музея Ставропигийского института во Львове.— Львов, 1908.— № 12; Археологическо-библиографическая выставка Ставропигийского института в 1888 и 1889 г.: Альбом.— Табл. XXXIX; Шараневич И. Отчет археологическо-библиографической выставки в Ставропигийском институте, открытой 28 сент[ября] (10 окт[ября]) 1888 г., закрытой 16 (28) февр[уария] 1889 г. и опись фотографически снятых предметов из той же выставки.— Львов, 1889.

ПРИМІТКИ

1. Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова.— Львів, 1990.— Іл. 6.

2. Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— К., 1976.— Табл. XXVII.

3. Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. LXVII.

4. Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. LIX.

5. Празникова ікона середини XVI ст. з церкви Дмитра із Жогатина (не репродукована; НМЛ, КВ-22647, І-1687).

6. Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків...— Іл. 39, 40.

7. Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1979.— Табл. 45, іл. 64.

8. Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків...— Іл. 33.

9. Kiwała B., Burzyńska J. Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu.— Kraków, 1981.— N 15.

10. Гординський С. Українська ікона 12—18 сторіччя.— Філадельфія, 1973.— Іл. 19; Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich.— Warszawa, 1991.— Il. 44.

11. Не публіковано; НМЛ, КВ-6403, І-290.

12. Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України...— Табл. 103, іл. 166, 167; Гелитович М. Ікони XVI ст. з Потелича // Родовід.— 1994.— № 8.— С. 68.

13. На клеймі ікони „Яким і Анна" біля ложа Анни зображені лише Яким і служниця, яка купає дитя (Гординський С. Українська ікона...— Іл. 146).

№ 6

СТРІТЕННЯ ГОСПОДНЄ

Остання третина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошка липова (1), смуги тканини, левкас, темпера, сріблення; дві двосторонні шпуги (верхня врізана справа); 47х43,3х2,3.

Стан збереження. Незначні потертя фарбового шару. Злущення фарби й осипи ґрунту на мафорії Анни, голові Богородиці, німбах та по периметру обрамлення. Потертя посріблення на тлі. Кракелюр по всій поверхні. У правій частині три поздовжні глибокі механічні подряпини, які починаються зі сколу деревини.

Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з музею Ставропігійського інституту 23.VIII.1947 р.

Інв. № КВ-33638, І-989.

Опис. Ікона празникового ряду іконостасу.

У центрі Богородиця стоїть повернена у три чверті праворуч, простягаючи вкриті мафорієм руки до дитятка, якого тримає Симеон. Мафорій темно-вишневий, з білими цятками, хітон сіро-блакитний.

Симеон стоїть скраю справа у зеленому гіматії поверх блакитного хітона. Дитя-Христос ликом і жестом правиці у благословенні повернене до Симеона. За Богородицею і Симеоном овальний престол.

Зліва скраю — Йосиф з парою голубків у накритих полою гіматія руках, ступає до центру. Хітон світло-вохристий, гіматій зелений.

Анна зображена на другому плані у фронтальній поставі, обличчя повернене у профіль вліво. У лівій руці тримає опущений сувій з текстом, правою вказує на нього. Її фіґуру частково закриває постать Богородиці. Анна в білій намітці та червоному мафорії поверх зеленого хітона.

Санкир коричнево-оливковий, карнація світло-вохриста з ледь помітним підрум'яненням. Лик Христа без об'ємного моделювання, риси обличчя зазначені лінійно. Шати модельовані білильними висвітленнями (мафорій Богородиці без висвітлень), форми підкреслено графічно.

Архітектурний стафаж — дві будівлі, розміщені одна біля одної: базиліка з низькою боковою навою і ротонда.

Позем низький світло-зелений, з кущами білих трав.

Вгорі під лузгою сліди напису білилом. На звитку Анни: **ѠЄМ/ЬЛА/ДЄ/НЄ/ ЩЬ/ОО/ТВО/РИ/НЄ/БО/ И З̑Є/ЛЮ**

Тло і німби гладкі, сріблені. Ковчег неглибокий. Обрамлення пластично тиснене мотивом бігунця.

Іконографія. Літературна основа — текст Євангелія від Луки (II, 22—40). В українському мистецтві сюжет „Стрітення" до XVI ст. рідкісний. Має деякі аналогії у фресках Софії Київської (XI ст.), є у розписах Кирилівської церкви у Києві (XII ст.) та у фресках Любліна (1418 р.). Найдавніше зображення в іконописі — храмова ікона кінця XIV — початку XV ст. зі Станилі[1]. Із XVI ст. збереглося близько півтора десятка ікон з цим зображенням — переважно празникові, крім клейма на іконі середини XVI ст. „Різдво Христове" з Покровської церкви у Трушевичах[2].

Найчастіше композиція симетрична: зліва — Йосиф і Марія, праворуч — Симеон Богоприїмець — згорблений старець, за ним — пророчиця Анна, зображена переважно зі згортком у руці — символом пророцтва, правиця піднята — символ проповіді. Дитя завжди, крім варіанта зі Станилі, — на руках Симеона, звернене ликом до нього або до Богородиці, якій простягає руку.

Ікона з Потелича належить до варіанта асиметричним розміщенням персонажів: Анна зображена між Йосифом і Богородицею. Іконографічні особливості потелицької ікони: Богородиця зображена в центрі; лик Анни подано у профіль; лик Христа потрактовано лінійно-площинно, як зображали неканонізованих персонажів. Найближча іконографічна аналогія — празникова ікона з церкви Успіння Богородиці з Наконечного[3]. Загальна схема розміщення персонажів та їх положення такі ж, як на іконі зі Звертова[4].

Атрибуція і датування. Ікона виконана у манері письма „празників" Святодухівської церкви в Потеличі. Стилістичні та іконографічні особливості (асиметричний варіант композиції „Стрітення", характерний для кінця XVI ст.) дають підстави датувати ікону останньою третиною XVI ст.

Реставрація. Проведено комплекс реставраційних заходів.

Література. Свенцицкий И. С. Опись музея Ставропигийского института во Львове.— Львов, 1908.— № 18; Гелитович М. Ікони XVI ст. з Потелича // Родовід.— 1994.— № 8.— Іл. на с. 68.

ПРИМІТКИ

1. Свєнціцька В. Живопис XIV—XVI століть // Історія українського мистецтва.— К., 1967.— Т. 2.— С. 226, іл. 153; Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— К., 1976.— Табл. XXX (ікона неодноразово була репродукована також в інших виданнях).

2. Свєнціцька В. Живопис XIV—XVI століть.— С. 248—249, іл. 168—169; Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова.— Львів, 1990.— Іл. 35.

3. Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1929.— Табл. 87, іл. 131.

4. Київський Національний музей (Давнє українське мистецтво 12—18 століть: Каталог розширеної експозиції музею.— К., 1988.— С. 24.)

№ 7

ВВЕДЕННЯ У ХРАМ ДІВИ МАРІЇ

Остання третина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошка липова (1), смуги тканини, левкас, темпера; шпуги односторонні, врізані справа (втрачені); 47x36,5x2.

Стан збереження. Значні втрати живопису. У правій частині внизу майже повністю втрачено зображення двох постатей. Осипи фарбового шару з ґрунтом на нижньому полі обрамлення та у верхньому лівому куті. Правий бік ікони обрізаний.

Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з музею Ставропігійського інституту 23.VIII.1947 р.

Інв. № КВ-33639, І-990.

Опис. Ікона празникового ряду іконостасу.

Ліворуч — постать Захарії — сивобородого старця у білому хітоні та червоно-вохристому плащі. Звернений до малої Марії, яка простягає йому руки. Богородиця у брунатному мафорії, декорованому білими зірочками, та блакитному хітоні. За нею Анна у червоному мафорії підтримує Марію за плече. За Анною — Яким (зображення майже повністю втрачене) та діва у вінку (зберігся фраґмент). Від другої діви зберігся лише фраґмент руки.

Архітектурний стафаж творять три споруди: у центрі велика будівля типу ротонди з високою кілеподібною вхідною аркою; обабіч до неї щільно прилягають: зліва — вежа, праворуч — будівля базилікального типу (правий бік зображення втрачений).

Позем низький, зелено-вохристий.

Написи не збереглися.

Тло і німби гладкі, сріблені. Ковчег неглибокий. На обрамленні тиснений в левкасі мотив бігунця.

Іконографія. Джерела — апокрифи. Найповніше подію представляє Протоєвангеліє Якова (VII, 1—3; VIII, 1—2). В українському мистецтві вперше трапляється у фресках Софії Київської (XI ст.). В іконописі кількість пам'яток із цим сюжетом до кінця XVI ст. обмежена. Найраніше зображення — на клеймі храмової ікони кінця XIV ст. „Стрітення" зі Станилі[1]. Хронологічно наступне „Введення" — клеймо ікони середини XVI ст. „Різдво Христове" з церкви Покрову Богородиці с. Трушевичів[2] та клеймо ікони невідомого походження другої половини XVI ст. „Яким і Анна"[3]. Невідомі храмові ікони „Введення". З останньої чверті збереглося кілька „празників" на цю тему — з Потелича, Наконечного, Либохори. Більшість належить до середовища майстра іконостасу з Наконечного.

За винятком зображення на іконі зі Станилі, у згаданих прикладах композиція розгортається зліва направо. Основні іконографічні відмінності полягають у кількості дів, які супроводжують Марію (найчастіше їх дві; на клеймі ікони „Яким і Анна" дів немає); у наявності зображення Марії під куполом святині, де вона приймає небесну поживу від ангела.

Іконографічною аналогією ікони з Потелича є ікона з Наконечного[4], подібний архітектурний стафаж — у „Введенні" на празниковій іконі з двома сюжетами — „Стрітення—Введення" іконостасу Троїцької церкви у Потеличі[5].

Атрибуція і датування. Манера письма та іконографічні особливості ікони вказують на контакти її автора з майстрами іконостасів Троїцької церкви у Потеличі та Успенської — в Наконечному. Особливо очевидна подібність типу та способу моделювання обличчя Захарії.

Датування ікони останньою третиною XVI ст. випливає з характерних для того часу стильових ознак.

Реставрація. Проведено комплекс консерваційних заходів.

Література. Свенцицкий И. С. Опись музея Ставропигийского института во Львове.— Львов, 1908.— № 19.

ПРИМІТКИ

1. Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова.— Львів, 1990.— Іл. 5; Українське народне малярство XIII -XX століть: Альбом / Автори-упоряд. В. І. Свєнціцька, В. П. Откович.— К., 1991.— Іл. 3; Петрушак П. И., Свенцицкая В. И. Икона „Стретение со сценами из жизни Марии“ конца XIV — начала XV в. из Станыля // Памятники культуры. Новые открытия. 1990.— Москва, 1992.— С. 211—224.

2. Зображення збереглось невеликим фраґментом, що не дає змоги відтворити його іконографію. Ікона неодноразово була репродукована. (Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків...— Іл. 33.)

3. Гординський С. Українська ікона 12—18 сторіччя.— Філадельфія, 1973.— С. 164, іл. 146 (ікона належить до тієї ж стилістичної групи, що й „Введення“ з Потелича).

4. Свєнціцький І. Іконопись Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1928.— С. 88, іл. 110; Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV—XVI вв.— Львів, 1929.— Табл. 86, іл. 127.

5. НМЛ, КВ-27785, І-1790.

№ 8

РІЗДВО ХРИСТОВЕ

Остання третина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошки липові (2), смуги тканини, левкас, темпера, сріблення; дві шпуги, впущені справа; 47х46х2,5.

Стан збереження. Потертя та дрібні подряпини фарбового шару з випадом ґрунту. Значніші осипи ґрунту — по краях обрамлення. На стику дощок тріщини. Нижній край ікони обрізаний на ширину червоної облямівки.

Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з музею Ставропігійського інституту 23.VIII.1947 р.

Інв. № КВ-33640, І-991.

Опис. Ікона празникового ряду іконостасу.

Сцена розгортається на тлі світло-вохристих гір-„лещадок“, розміщених двома групами по краях композиції. Зліва на червоному ложі у вигляді великої подушки із зав'язаними кінцями напівлежить повернена вліво Богородиця. Долоня її лівої руки покладена на груди, права — на лівому стегні. Постать Богородиці збільшена масштабом.

Праворуч, за низьким пагорбом — постаті трьох царів з дарами. Обличчя першого повернене у три чверті вліво, двох інших — у профіль.

За Богородицею на тлі невеликої печери за огорожею з нахилених вліво загострених дощок лежить Христос. Справа за ним — віл та осел. Три ангели (один над головою Богородиці та два зліва між „лещадками") зображені до половини фігури, лики у профіль, руки покриті гіматієм. Два з них споглядають сеґмент неба, з якого виходить промінь, спрямований на дитя. Погляд ангела, що стоїть скраю праворуч, звернений до Христа і Богородиці.

На першому плані, виділеному вузькою вохристою смугою позему, справа на круглому камені сидить Йосиф у світло-синьому гіматії. Перед ним у профіль вправо стоїть пастух, який веде розмову, жестикулюючи правою рукою, простягненою до Йосифа. Його постать мініатюрна. Одягнений у короткий хутряний одяг, шапку, взутий у чорні чобітки; в руці — рушниця, за плечима — торба. За пастухом на тлі позему в ряд, повернені вліво, чотири маленькі вівці.

Написи через значне забруднення не прочитуються.

Тло і німби гладкі, сріблені. Ковчег неглибокий. На обрамленні тиснений у левкасі мотив бігунця.

Іконографія. Літературна основа — текст Євангелія від Луки (II, 6—16) та апокрифічне Протоєвангеліє Якова і Євангеліє псевдо-Матвія.

Сцена переважно об'єднує різночасові події: різдво Христове та поклін трьох царів. В українському мистецтві найраніше зображення — у двох мініатюрах Київського Псалтиря 1397 р., у яких подано скорочений іконографічний варіант без царів, а в одній — і без ангелів. На фраґментарно збереженій фресці 1418 р. Троїцької каплиці в Любліні[1] наявні усі складові елементи, що стали традиційними й мало змінювалися в малярстві XVI ст.: поклін трьох царів, розмова Йосифа з пастухом, купіль дитини. Для української іконографії не характерне зображення царів на конях[2], а фіґура Богородиці найчастіше розміщена діагонально, зліва направо. Серед приблизно двох десятків ікон на цю тему, збережених з-перед кінця XVI ст., більшість датується другою половиною — кінцем XVI ст. і належить до празникових. Винятковий приклад храмової ікони Різдва Христового в обрамленні клейм на теми з життя Марії — ікона середини XVI ст. Покровської церкви зі с. Трушевичів[3].

У представленому варіанті нетрадиційно розміщена постать Богородиці — не в центрі, а скраю, зліва. Немає сцени купелі Христа. Не трапляється у таких сценах і виділення смуги позему на першому плані.

Найближча загальною іконографічною схемою — ікона з Троїцької церкви Потелича[4].

Атрибуція і датування. Прийоми письма, стилістичні й колористичні особливості ті ж, що й в усіх „празниках" цього циклу, що вказує на авторство одного майстра. Стилістика характерна для останньої третини — кінця XVI ст.

Реставрація. Проведено комплекс консерваційних заходів.

Література. Свенцицкий И. С. Опись музея Ставропигийского института во Львове.— Львов, 1908.— № 66; Археологическо-библиографическая выставка Ставропигийского института в 1888 и 1889 г.: Альбом.— Табл. XXXIX; Шараневич И. Отчет археологическо-библиографической выставки в Ставропигийском институте, открытой 28 сент[ября]

(10 окт[ября]) 1888 г., закрытой 16 (28) февр[уария] 1889 г. и опись фотографически снятых предметов из той же выставки.— Львов, 1889.

ПРИМІТКИ

1. Запропоновану реконструкцію див.: Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplice zamku Lubelskiego.— Warszawa, 1983.— S. 62, il. 57.

2. Зображення царів на конях характерніше для іконографії російської і молдавської, в українській — царі частіше стоять з дарами в руках. Пор.: Kłosińska J. Ikony.— Kraków, 1973.— S. 114.

3. Ікона неодноразово репродукована, наприклад: Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова.— Львів, 1990.— Іл. 33. У цьому випадку „Різдво Христове" подається як богородичний „сюжет", на що вказують зображення основних подій з життя Богоматері у клеймах, а також домінування фігури Марії у середнику.

4. Міляєва Л. Стінопис Потелича.— К., 1969.— Іл. на с. 118.

№ 9

ЗЦІЛЕННЯ РОЗСЛАБЛЕНОГО

Остання третина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошки липові (2), смуги тканини, левкас, темпера; пази від шпуг, врізаних односторонньо; 48,5х43,5х1,7.

Стан збереження. Майже суцільна втрата посріблення (обрамлення, тло, німб). Втрати ґрунту з фарбовим шаром по периметру обрамлення, найбільші — внизу, менші — на стику дощок. Зліва дошка стесана (1,5 см).

Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з музею Ставропігійського інституту 23.VIII.1947 р.

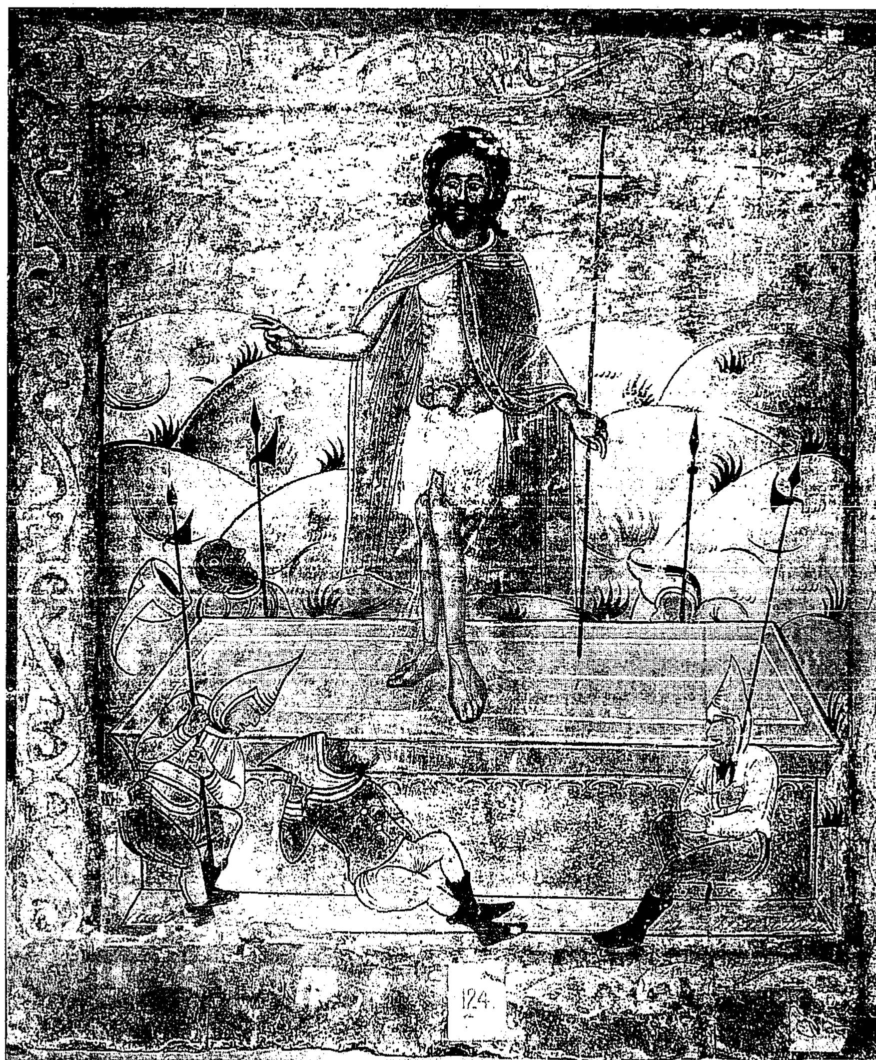
Інв. № КВ-33641, І-992.

Опис. Ікона празникового ряду іконостасу.

Ліворуч близько до центру — масштабно збільшена постать Христа у тричвертному повороті вправо. Витягненою вперед правою рукою благословляє розслабленого, лівою знизу підтримує згорток у вигляді зігненого аркуша. За Христом — дванадцять апостолів, розміщених двома рядами. У першому — три постаті на повен зріст, в однакових положеннях, звернені у три чверті праворуч тримають згортки (такі ж, як у Христа). Одягнені у червоний, вохристий та брунатний гіматії, голубий і сірі хітони. Між їхніми головами видно обличчя ще двох апостолів. Усі лики щільно прилягають один до одного. Від апостолів у другому ряду видніють лише чубки голів. Праворуч — розслаблений з ложем у вигляді прямокутної рами з ніжками, яку тримає обома руками, оперши на плечі. Його постава фронтальна, голова звернена до Христа. Одягнений у коротку (не доходить до колін) білу сорочку. Фігура розслабленого з виразнішими, у порівнянні з іншими постатями, диспропорціями та схематичніше потрактована.

Архітектурний стафаж — дві будівлі базилікального типу з низькими боковими навами, об'єднані внизу високою стіною, між дахами перекине-

Зцілення розслабленого. Остання третина XVI ст. *Дошка, темпера.*
Національний музей у Львові. Кат. 9



Воскресіння Христове. Остання третина XVI ст. *Дошка, темпера.*
Національний музей у Львові. Кат. 10

ний сіро-зелений велюм. На даху правої будівлі — білий прапорець. Архітектура світло-вохристого кольору, без об'ємного моделювання, лише одна стіна лівої споруди насиченішої тональности.

Зверху під лузгою напівстертий напис білилом: **НЕДЕ... РА... БНОГО**

Над головою розслабленого чорними літерами: **РАСЛАБЛЕНЫ**

На німбі Христа білилом: **ѾОН**

Позем світло-зелений, з кущами білих трав, сягає вище колін постатей. Тло і німб гладкі, сріблені. Ковчег неглибокий. На обрамленні тиснений у левкасі мотив бігунця.

Іконографія. Літературна основа — Євангеліє від Луки (V, 17—26) та Марка (II, 1—12). Представлений іконографічний варіант ілюструє євангельську розповідь близько до тексту. В українському малярстві до XVII ст. сюжет „Зцілення розслабленого" — явище унікальне, що не має порівняння й в інших видах тогочасного мистецтва[1].

Оскільки в хронологічному порядку церковного року „неділя розслабленого" є наступною після „мироносиць"[2], у празниковому циклі іконостасу ікона, очевидно, займала місце у групі сюжетів, пов'язаних з Воскресінням, нав'язуючи до нього (імовірно, після ікони „Воскресіння", № 10).

Привертає увагу обличчя розслабленого, у якому помітна певна психологічна характеристика, що не притаманна іншим персонажам цієї ікони. („Портретність"[3] різко контрастує зі схематичним трактуванням постаті.) Подібного образу немає й серед ікон цього стилістичного напряму.

Атрибуція і датування. Особливості малярських прийомів дають підстави вважати автором ікони майстра празникового ряду Святодухівського іконостасу в Потеличі. Аналогічні малярські засоби, а також стилістичні аналогії простежуються у „празниках" іконостасу Успенської церкви в Наконечному, що дозволяє припустити участь у виконанні обох празникових циклів одного майстра[4].

Уточнюючи прийняте датування ікони другою половиною XVI ст., можна визначити (на основі особливостей образу розслабленого та формального ладу) її як пам'ятку останньої третини XVI ст.

Реставрація. Проведено комплекс реставраційних заходів.

Література. Свенцицкий И. С. Опись музея Ставропигийского института во Львове.— Львов, 1908.— № 94; Свенцицкая В. И. Об авторстве фронтисписа львовского Апостола 1574 г. // Федоровские чтения. 1979.— Москва, 1982.— С. 5—18, илл. на с. 16.

ПРИМІТКИ

1. Ця тема рідкісна й у мистецтві наступних століть. З Потелича збереглася ще ікона XVIII ст. із цим сюжетом (НМЛ, КВ-14647, І-3763).

2. Сюжет „Жінки-мироносиці біля гробу Господнього" у тогочасному малярстві теж досить рідкісний. Здебільшого він входить у цикл клейм „Страстей Господніх" як одна з іконографічних версій Воскресіння. У празниковому циклі відомий в іконостасі Успенської церкви з Наконечного.

3. В. Свєнціцька вбачала подібність типу обличчя розслабленого з ликом євангеліста Луки на фронтиспісі львівського „Апостола" 1574 р. Івана Федорова, припускаючи портретність останнього (Свенцицкая В. И. Об авторстве...— С. 15).

4. Припущення про безпосередній зв'язок майстра ікон з Потелича з майстром ікон з Наконечного вперше висловила В. Свєнціцька (Свенцицкая В. И. Об авторстве...— С. 15).

№ 10

ВОСКРЕСІННЯ ХРИСТОВЕ

Остання третина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошки липові (2), смуги тканини, левкас, темпера; дві шпуги (врізані справа); 46,5x44,5x2.

Стан збереження. Подекуди невеликі осипи фарбового шару з випадом ґрунту, особливо в нижній частині та на нижньому полі обрамлення. Незначні подряпини, зокрема, на зображеннях воїнів (на очах). Справа вгорі тріщина дошки. Загальне забруднення. Сліди шашеля на шпугах.

Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з музею Ставропігійського інституту 23.VIII.1947 р.

Інв. № КВ-33642, І-993.

Опис. Ікона празникового ряду іконостасу.

У центрі — фронтальне зображення Христа, що стоїть на саркофазі у пов'язці на стегнах та у червоному плащі. Права рука зігнена в лікті й відведена вбік у жесті благословення, у лівій — високий чорний тонкий двораменний хрест. Саркофаг сірий, довгий на всю ширину ковчежного поля. Перед саркофагом, на першому плані, сидять три поснулі воїни-вартові, за саркофагом по краях — погруддя ще двох воїнів. Вартовий праворуч, підвівши голову, дивиться на Христа. Його емоційний стан здивування і страху переданий мімікою (відкриті уста), з голови падає шапка. Обличчя воїнів зображені у профіль схематично, лінійно-площинно, три з них — темно-сірі. Одягнені у червоні та білі короткі сорочки і такі ж штани, сірі конусоподібні шапки, взуті у чорні чобітки.

Пейзажне тло становлять розміщені один за одним округлі світло-вохристі пагорби з кущами чорних трав.

Напис під лузгою білилом напівстертий: **ПРЄСВѢТЛѢ [...] ШЄЄ ВОСКРЄ [...]**

Тло і німб гладкі, сріблені. Ковчег слабовиражений. На обрамленні тиснений у левкасі мотив бігунця.

Іконографія. Для зображення „Воскресіння" у східнохристиянському мистецтві послідовно змінювалися три композиції: „Жінки біля гробу Господнього", „Сходження в ад", „Вихід Христа з гробу"[1]. Зображення „Воскресіння" у представленій іконографії поширилось в українському мистецтві з кінця XVI ст. під впливом західних зразків. Із XVII ст. ця іконографічна схема використовувалась у різних видах мистецтва (графіка, металопластика, гаптування).

У візантійсько-руських традиціях цей сюжет зображувався як „Сходження в ад". Приклади варіанта „Вихід Христа з гробу" у XVI ст. досить нечисленні[2], у малярстві трапляються у складі клейм „Страстей Господніх" та „празниках"[3]. Не характерні вони і для цієї стилістичної групи ікон, серед яких єдиною іконографічною паралеллю є клеймо ікони „Страсті Господні" з церкви Воздвиження у Дрогобичі, що майже ідентично повторює зображення на іконі з Потелича.

Атрибуція і датування. Малярські особливості та манера письма дають підстави приписати авторство ікони майстрові празникового циклу

іконостасу Святодухівської церкви в Потеличі, а також висловити припущення про його авторство щодо ікони „Страсті Господні“ з церкви Воздвиження у Дрогобичі.

Датування ікони останньою третиною XVI ст. арґументується не лише стилістичними прикметами, характерними для того часу, а й іконографією, невідомою в українському мистецтві ранішого часу.

Реставрація. Проведено комплекс реставраційних заходів.

Література. Свенцицкий И. С. Опись музея Ставропигийского института во Львове.— Львов, 1908.— № 124; Миляева Л. С. Росписи Потелыча.— Москва, 1971.— С. 45, илл. 23; с. 46, илл. 25.

ПРИМІТКИ

1. Костецкая Е. К иконографии Воскресения Христова // Seminarium Kondakovianum.— Prague, 1928.— Т. 2.— S. 61—70. Усі три варіанти використовувались поряд для зображення Воскресіння на клеймах ікон „Страсті Господні“ кінця XVI — початку XVII ст. („Страсті“ кінця XVI ст. з церкви Воздвиження у Дрогобичі (Історико-краєзнавчий музей „Дрогобиччина“) з церкви Різдва Богородиці с. Великого, 1593 р. (Національний музей у Львові), з церкви Собору Богородиці с. Лип'є, першої половини XVII ст. (Історичний музей в Сяноку) та ін.).

2. Переважно ікони цієї іконографії належать до стилістичного напряму, пов'язаного з майстернею автора Деісуса з Бартного (Biskupski R. Wybrane warstaty malarstwa ikonowego szkoły halickiej XV i XVI wieku // Folia Historiae Artium.— 1982.— T. 18.— S. 30).

3. Зображення „Воскресіння“ в іконографічному варіанті „Сходження в ад“ в празникових іконах використовувано й у XVII ст., наприклад, в іконі 1631 р. з церкви Параскеви в Лисиничах (НМЛ). Див.: Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова.— Львів, 1990.— Іл. 68.

№ 11

ВОЗНЕСІННЯ ХРИСТОВЕ

Остання третина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошки липові (2), смуги тканини, левкас, темпера, сріблення; дві шпуги (врізані зліва); 46,5х44,5х2.

Стан збереження. Потертя фарбового шару та посріблення, подекуди з незначними випадами ґрунту. Найбільші втрати ґрунту — на обрамленні. На всій поверхні дрібні механічні подряпини. У лівому нижньому куті вищерблена дошка. Вгорі на обрамленні наскрізна пробоїна.

Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з музею Ставропігійського інституту 23.VIII.1947 р.

Інв. № КВ-33643, І-994.

Опис. Ікона празникового ряду іконостасу.

Богородиця стоїть зліва, повернена у три чверті вправо, руки підняті до Христа. За Богородицею — профільне зображення апостола у червоному гіматії поверх блакитного хітона. Праворуч щільним рядом стоїть група апостолів. В усіх них, крім першого зліва, руки покриті гіматіями. У порівнянні з іншими персонажами, постаті апостолів у цій групі масштабно зменшені. За апостолами — два ангели у білих шатах.

Їхні обличчя зображені у профіль і звернені відповідно вліво і вправо. Обидва правою рукою вказують на Христа.

Вгорі два ангели летять, підтримуючи округлу мандорлу із зображенням Христа. Христос у білих шатах. Руки розведені: права у жесті благословення, у лівій — згорток. Мандорла блакитна з тональним переходом до білого. Ангели — в голубих хітонах, коричневому та біло-вохристому гіматіях. Лики у профільному зображенні.

Пейзажне тло — округлий вохристо-зелений пагорб. Позем низький, світло-зелений, з кущами білих трав, його верхня межа окреслена лінією з чорними травами.

Написи вгорі під лузгою: **ВОЗНЕСЕНИЕ[...] ІС Х[...]**

Тло і німби гладкі, сріблені. Ковчег неглибокий. На обрамленні тиснений у левкасі мотив бігунця.

Іконографія. Літературна основа — тексти Євангелій від Марка (XVI, 19), Луки (XXIV, 51) та Діяння Апостолів (I, 9—11).

Сцена представляє тріумфальний вхід Христа на небо у супроводі ангелів, присутності апостолів і Богородиці. У літературі присутність Марії не згадана. Очевидно, зображення Богоматері пов'язується з місією її заступництва. Іконографія „Вознесіння" як ілюстрація відходу Христа на небо споріднена із зображенням його другого приходу в Страшних судах.

В українському малярстві вперше цей сюжет зафіксований у трьох мініатюрах Київського Псалтиря 1397 р., кожна з яких має свої іконографічні відмінності, що полягають в одному випадку у відсутності біля Марії апостолів, в іншому — у відсутності ангелів. Богородиця зображена повернена вправо до Христа, руки — у жесті адорації. Мандорлу підтримують чотири ангели.

У пізніших пам'ятках Марія зображена у положенні „оранта" (як вважається, символізує образ церкви[1]) у центрі між двома групами апостолів, мандорлу Христа несуть два ангели. Така іконографія, починаючи від фрески 1418 р. Троїцької каплиці в Любліні, у XV—XVI ст. майже не зазнала змін. В іконописі найраніші зображення на іконах першої половини XV ст. з церкви св. Дмитра з Підгородців[2] та клеймі храмового (?) „Воздвиження Чесного Хреста" зі Здвиженя[3]. Дещо відмінна інтерпретація „Вознесіння" на іконі середини XV ст. з П'ятницької церкви с. Радружа[4]: Христос тримає на коліні розгорнене Євангеліє, немає пейзажного тла; імена Богоматері, ангелів і апостолів підписані.

Ікони „Вознесіння" XVI ст. переважно празникові.

Ікона з Потелича демонструє цілком несподівану асиметричність композиції, чого немає в інших українських пам'ятках, і виявляє архаїчні ремінісценції, наприклад, давньовізантійських мініатюр[5]. Повернена до Христа постать Богородиці в українському мистецтві має паралель лише в мініатюрах Київського Псалтиря (1397).

Атрибуція і датування. Стиль і манера письма ті ж, що й у всіх празникових іконах Святодухівської церкви с. Потелича. Окремі елементи композиції, зокрема група апостолів, зображених щільним рядом, має аналогії з групою апостолів у „Зціленні розслабленого" (№ 9).

Датування ікони арґументується передусім її стилістикою.

Реставрація. Проведено комплекс реставраційних заходів.

Література. Свенцицкий И. С. Опись музея Ставропигийского института во Львове.— Львов, 1908.— № 125; Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. Федуско маляр із Самбора // Бойки.— 1993.— № 8—9.— Іл. на с. 12; Свєнціцька В. До питання про львівську малярську школу другої половини XVI століття // Наука і культура.— К., 1996.— Вип. 29.— С. 186.

ПРИМІТКИ

1. Покровский И. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских.— Санкт-Петербург, 1882.— С. 428.

2. Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV—XVI вв. — Львів, 1929.— Табл. 95, іл. 148.

3. Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— К., 1976.— Табл. XXXIX.

4. Українське народне малярство XIII—XX століть: Альбом /Автори-упоряд. В. І. Свєнціцька, В. П. Откович.— К., 1991.— № 8.

5. Свєнціцька В. До питання...— С. 186.

№ 12

УВІРЕННЯ ФОМИ (ФРАҐМЕНТ)

Остання третина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошка липова (1), смуги тканини, левкас, темпера, сріблення; пази від шпуг, врізаних односторонньо (шпуги відсутні); 48,5x25x1,8.

Стан збереження. Права частина дошки втрачена. Суцільні втрати живопису з випадом ґрунту в нижній частині дошки та краєм правого боку, втрати живопису на постаті й німбі Христа. Значне поверхневе забруднення.

Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з музею Ставропігійського інституту 25.VIII.1947 р.

Інв. № КВ-33644, І-995.

Опис. Фраґмент ікони празникового ряду іконостасу.

Представлено ліву частину сцени: праворуч Христос у блакитному гіматії, з оголеними грудьми звернений в три чверті вліво. У лівій руці тримає згорток, правою двоперсно благословляє Фому. На руках зазначено рани. Фома у блакитному хітоні та коричневому гіматії зображений зліва. Простуючи до Христа, правою рукою торкається боку Спасителя, ліва притиснена до грудей. Його постать, у порівнянні з постаттю Христа, масштабно зменшена (сягає плеча).

Архітектурне тло у вигляді вежі зліва та будівлі базилікального типу з високою брамою праворуч, об'єднаних стіною з двома прямокутними отворами.

Позем зелений, з кущами білих трав.

Написи чорними літерами. Над головою Фоми: ѲОМА; обабіч голови Христа: ІС ХС

Тло і німб Христа гладкі, сріблені. Ковчег неглибокий. На обрамленні тиснений в ґрунті мотив бігунця.

Іконографія. Літературна основа — текст Євангелія від Івана (XXI, 24—29). В українському іконописі до кінця XVI ст. сюжет „Увірення Фоми" належить до виняткових. Крім ікони з Потелича, він зафіксований в іконописі на іконі з церкви Архангела Михаїла зі Старої Скваряви[1] (середина — друга половина XVI ст.). Не набула поширення ця тема й в іконописі пізнішого часу, хоча трапляється в інших видах мистецтва, зокрема, у скульптурі й графіці.

Фраґментарна збереженість зображення не дає змоги відтворити іконографічну цілість. Можна припустити, за Христом розміщувалась група апостолів, що нагадувало б загальною композиційною схемою „Зцілення розслабленого" (№ 9).

У послідовності циклу церковного календаря неділя „Увірення Фоми" — перша після Воскресіння, отже, ікона належала до воскресних „празників" і могла займати місце після ікони „Воскресіння".

Атрибуція і датування. Манера письма та малярські особливості ікони ті ж, що й ікон усього празникового циклу іконостасу Святодухівської церкви с. Потелича, що вказує на одного автора. Відповідно, та сама арґументація щодо датування ікони останньою третиною XVI ст.

Реставрація. Проведено комплекс консерваційних заходів.

Література. Свенцицкий И. С. Опись музея Ставропигийского института во Львове.— Львов, 1908.— № 146.

ПРИМІТКИ

1. Скоп-Друзюк Г. Іконостас середини XVI ст. з церкви Архангела Михаїла села Стара Скварява // Сакральне мистецтво Бойківщини. Другі наукові читання пам'яті Михайла Драгана. Матеріали виступів 19—20 листопада 1997 року, м. Дрогобич.— Дрогобич, 1997.— С. 123—127.

№ 13

ПРОРОК ІЛЛЯ

Остання третина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошка липова (1), левкас, темпера, сріблення; дві зустрічні шпуги (верхня врізана справа); 119,5х46х2,5.

Стан збереження. Незначне потертя фарбового шару. Злущення фарби та втрата ґрунту по краях ікони, особливо внизу на обрамленні. Знизу справа вищерблення.

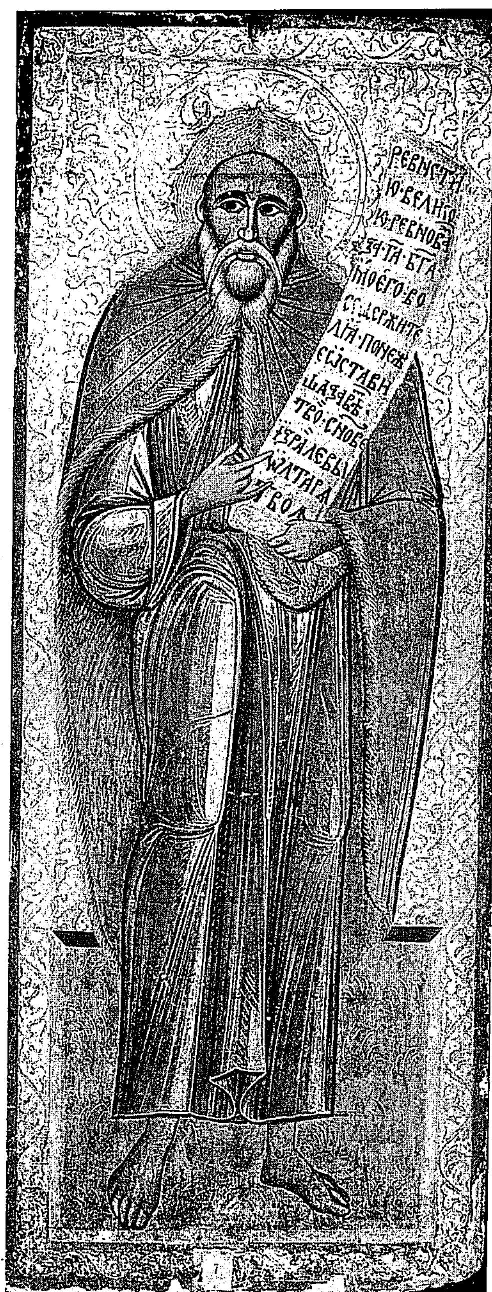
Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з музею Ставропігійського інституту 20.VII.1947 р.

Інв. № КВ-33623, І-947.

Опис. Ікона патрональна (?).

Зображення пророка цілофіґурне, фронтальне. Обличчя — у фас, погляд звернений вліво. Санкир оливковий, карнація — світло-вохриста. На чолі, біля носа і брів, білильні штрихи.



Пророк Ілля. Остання третина XVI ст. *Дошка, темпера.*
Національний музей у Львові. Кат. 13

Спас у славі. Друга половина XVI ст. *Дошка, темпера.*
Національний музей у Львові. Кат. 17

Волосся сиве, двома пасмами спадає на плечі, борода з роздвоєним кінцем. Руки на висоті пояса. У лівій тримає розгорнений сувій з написом у 13 рядків, правою показує на текст. Одягнений у червоний запнутий на грудях плащ, оторочений хутром, викот сіро-зелений. Ліва пола перекинута через руку. Плащ модельований чорними лініями без висвітлень. Хітон брунатно-вохристий, з вузькими поздовжніми густо кладеними висвітленнями кількох відтінків — від сіро-блакитного до білого. Позем нижче колін, вохристо-зелений, з кущами білих трав, окреслений знизу і з боків білою смужкою, вгорі — коричневою.

Тло, німб і обрамлення сріблені, пластично тиснені в мотиви стилізованих галузок. Ковчег слабовиражений.

Обабіч голови напис білилом: **СТЫ: ПРО Р҇О: ЇЛІѦ**

На сувої — чорними літерами: **РЕВНСТИ/Ю·ВЕЛИКО/Ю·РЕВНВА/ ЗА·ГА·БГА·/МОЕГО·ВО/ СЕДЕРЖИТЕ/ЛЙ·ПОНЕЖ/ЕѾ СТАВИ/ ШАЗАВ·/ ТВО·СНОВЕ/ ЇЗРАЛЕВЫ/ѾЛТАРѦ/ТВОѦ**

Іконографія. Зображення пророка Іллі в українському іконописі належить до рідкісних. В Україні культ Іллі як патрона вогню і дощу має перегук з язичеським Перуном. Однак питання культу та іконографічних типів зображень святого досліджене недостатньо. Як образ пустельника має деяку подібність з Іваном Хрестителем, що виявляється у загальній схемі положення постаті та елементах одягу, укладу волосся[1]. Усі відомі ікони з-перед кінця XVI ст. демонструють варіант з фронтально стоячою постаттю. У науковий обіг введено чотири ікони. Крім ікони кінця XV ст. з с. Коросна[2], усі датуються другою половиною — кінцем XVI ст. Кожен з цих зразків має свої іконографічні відмінності: на іконі з Музею народового у Кракові Ілля зображений з двома поясними ангелами[3]. Ікона з м. Дубна[4] представляє житійний варіант. На неопублікованій іконі зі с. Довгого Ілля тримає на руках овечку[5]. На фрагментарно збереженій іконі з Пінська Ілля зображений з Федором Стратилатом[6].

Зображення Іллі у складі пророків відтворене у ряді українських ікон „Богородиця Одигітрія з похвалою"[7], у яких повторюється іконографічний тип святого з невід'ємними атрибутами — сувоєм або овечкою. Найраніший іконографічний приклад „Ілля в пустині", зафіксований у фресках Любліна 1418 р., в іконописі, як і варіант „Вознесіння Іллі", з'являється у XVII ст.[8]

Ікона з Потелича за іконографією найближча до ікони невідомого походження з Музею народового у Кракові.

Атрибуція і датування. Манерою письма, особливо характером типажу, способом моделювання лику, шат та колоритом пов'язується з іконами намісного ряду іконостасу Святодухівської церкви Потелича (№ 14, 15, 16, 17), особливо з храмовою іконою „Борис і Гліб", а також з житійною іконою „Св. Миколай" з Повергова[9], іконами деісусного ряду Успенської церкви в Наконечному.

Привертає увагу й ідентичний характер написів[10]. У літературі ікона датується другою половиною XVI ст. Її стилістика та порівняння з датованим 1579 р. „Благовіщенням" майстра Федуска, що належить до того ж стилістичного напряму, дає змогу звузити хронологічні межі останньою третиною XVI ст.

Реставрація. Проведено комплекс реставраційних заходів.

Література. Свенцицкий И. С. Опись музея Ставропигийского института во Львове.— Львов, 1908.— № 7; Григорчук Л. М. Надписи на произведениях украинской живописи и шрифт изданий Франциска Скорины // Федоровские чтения. 1980.— Москва, 1984.— С. 68, илл. на с. 71 (фрагмент).

ПРИМІТКИ

1. Виразні іконографічні паралелі між зображенням Івана Хрестителя на іконі першої половини XVI ст. з Рогатина. (Реставрація музейних колекцій: Каталог виставки.— Львів, 1989. — Б. п.); Церква Святого Духа в Рогатині: Альбом / Автор-упоряд. В. І. Мельник.— К., 1991.— Іл. 104) та пророка Іллі на іконі кінця XV ст. з Коросна (Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— К., 1976.— Табл. LXXIV).

2. Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. LXXIV.

3. Kłosińska J. Ikony.— Kraków, 1973.— T. 1.— S. 198, N 37; її ж. Icons from Poland.— Warsaw, 1989.— N 54.

4. Костюк Г. Житійна ікона пророка Іллі кінця XVI ст. з м. Дубна // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції, м. Луцьк, 12—15 грудня 1996 року.— Луцьк, 1996.— С. 61, іл. 27.

5. Національний музей у Львові, КВ-48192, І-3351. В інвентарній книзі ікона вписана під назвою „Невідомий святий (пророк?)".

6. Сидор О. Матеріали для зведеного каталога волинського іконопису (з колекції Національного музею у Львові) // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27—28 серпня 1998 року.— Луцьк, 1998.— С. 98, 99, 125 (кат. № 3).

7. Ілля найчастіше займає місце в центрі внизу, де він зображений у фронтальній поставі, наприклад, на іконі кінця XVI ст. з церкви Воздвиження у Дрогобичі (Міляєва Л. Стінопис Потелича.— К., 1969. — С. 113) або у тричвертному повороті у другому клеймі зверху праворуч, як на іконі майстра Олексія (Гординський С. Українська ікона 12—18 сторіччя.— Філадельфія, 1973.— С. 148, іл. 127).

8. Наприклад, ікони „Ілля в пустині" початку XVII ст. (НМЛ, КВ-2955, І-1276 (неопублікована), „Вознесіння Іллі" („Святий Ілля та Єлисей") XVII ст. (Волинський краєзнавчий музей (далі — ВКМ), КВ-33265, І-88) (Откович З., Сойка Л. Реставрація ікони XVII ст. „Святий Ілля та Єлисей" зі збірки Волинського краєзнавчого музею // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції, м. Луцьк, 17—18 грудня 1997 року.— Луцьк, 1997.— С. 88), „Вознесіння Іллі" першої половини XVII ст. (Історичний музей у Сяноку; див.: Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich.— Warszawa, 1991.— Il. 72).

9. Археологическо-библиографическая выставка Ставропигийского института в 1888 и 1889 г. во Львове: Альбом.— Табл. XXXVII.

10. Як доводить Л. Григорчук, графіка написів близька до видань Ф. Скорини (Григорчук Л. М. Надписи...— С. 68).

№ 14

БОРИС І ГЛІБ

Остання третина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошки липові (2), смуги тканини, левкас, темпера, срібленння; дві зустрічні шпуги; 90x75x2.

Стан збереження. Подекуди незначні потертя фарбового шару з дрібними осипами ґрунту. Невеликі подряпини по краях та справа на гіматії Бориса.

Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з музею Ставропігійського інституту 20.VIII.1947 р.

Інв. № КВ-33624, І-975.

Опис. Ікона намісного ряду іконостасу.

Дві фронтальні постаті, що стоять, подані немовби у дзеркальному відображенні одна щодо іншої, різняться лише типом ликів. Праворуч — Борис з чорною бородою; обличчя видовжене. Гліб — круглолиций юнак. Фіґури ледь розвернені до центру. В правій руці, зігненій на рівні пояса, тримають білі однораменні хрестики, ліва — у такому ж положенні з відкритою долонею. Одягнені у лоратні блакитні хітони та червоні плащі, запнуті фібулами на грудях. На головах — напівкруглі шапки з білими відворотами, на ногах червоні чобітки.

Позем світло-зелений, з кущами білих трав, сягає нижче колін святих знизу і з боків окреслений білою смужкою, вгорі — коричневою.

Тло сріблене, тиснене у стилізовані гнучкі галузки. Тло і позем між постатями зверху донизу розділяє смужка тиснених по левкасі кружечків. Такі ж кружечки — на обрамленні ікони і, різної величини, на німбах.

Написи білилом (розміщені неправильно): біля голови старшого: **СТЫ:МЧ҃Н ГЛѢБ**, біля голови молодшого: **СТЫ:МЧ҃Н БОРИСЬ**

Іконографія. В українському мистецтві зображення Бориса і Гліба належать до прикладів, у яких тема та іконографія безпосередньо пов'язані з історією Київської Руси. Якщо ікону „Борис і Гліб" кінця XIII — початку XIV ст., виявлену у Вознесенській церкві Савво-Вишерського монастиря в Новгороді, можна вважати київською пам'яткою[1], то ікона з Потелича є другим уцілілим зразком на цю тему серед ікон українського походження[2].

Імовірно, зображення перших українських святих з'явилися в XI ст. Повідомлення літописця Нестора про створення, за наказом Ярослава Мудрого, ікон двох його вбитих братів належить до найраніших писемних згадок про ікону Бориса і Гліба[3]. (Крім іконопису, їх зображення відомі у фресці, мініатюрі, рельєфі — кам'яних іконках, хрестах-енколпіонах.)

В основі парного повнофіґурного зображення цих святих лежить іконографічний тип мученика і воїна, що склався в X—XI ст. у візантійському мистецтві. У середині — кінці XII ст. на Русі оформився варіант, який поєднав риси мученика, воїна і князя[4]. Найбільша кількість ранніх пам'яток із зображенням Бориса і Гліба (переважно в іконах і фресках) по-

в'язана з Новгородом, а в XIV—XV ст. — з Володимиро-Суздальським князівством.

На території Галичини подібна тематика до кінця XVI ст. рідкісна[5]. Іконографічно потелицька ікона близька до найдавніших зразків і нагадує, навіть деякою мірою характером типажу, ікону із Савво-Вишерського монастиря. Її іконографічна особливість — у руках князя немає мечів, чим підкреслюється мучеництво святих, що підтверджується і написом.

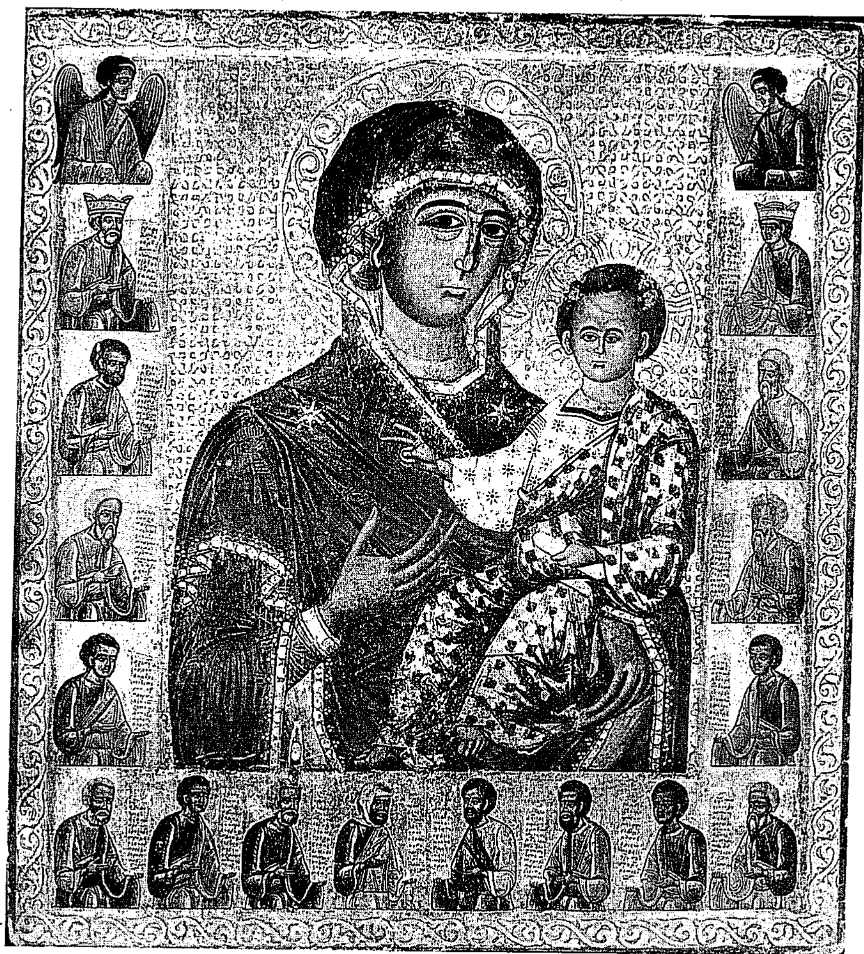
Атрибуція і датування. Прийомами письма, стилістикою, характером типажу, поставою фіґур найближча аналогія до цієї ікони — образ „Пророк Ілля", що походить з тієї самої церкви (№ 13). Ікона має відповідники у ряді образів, які гіпотетично приписують майстрові Федускові зі Самбора[6]. Датування на цій основі пам'ятки останньою третиною XVI ст. не викликає застережень.

Реставрація. Ікону відкрито від потемнілої авторської оліфи та реставровано в НМЛ 1988 р. Художник-реставратор П. Петрушак.

Література. Археологическо-библиографическая выставка Ставропигийского института в 1888 и 1889 г.: Альбом.— Табл. XXXIII; Свенцицкий И. Национализация в иконописи // Временник Ставропигийского института.— Львов, 1900.— С. 167—169; Свенцицкий И. С. Опись музея Ставропигийского института во Львове.— Львов, 1908.— С. 34, № 192; Свєнціцький І. Галицько-руське церковне малярство XV—XVI ст. Матеріали і замітки // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1914.— Т. CXXI.— С. 53—116 (окремий відбиток — с. 34, іл. XIII); Січинський В. Будівництво міста Потелича // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1927.— Т. 147.— Іл. 10; Свєнціцька В. Живопис XIV—XVI століть // Історія українського мистецтва.— К., 1967.— Т. 2.— С. 268; Міляєва Л. Стінопис Потелича.— К., 1969. — С. 103, іл. 105; Миляева Л. С. Росписи Потелыча.— Москва, 1971.— С. 44, илл. 22; Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— К., 1976.— Табл. CIX; Свєнціцька В. Стрітення // Україна.— 1990.— № 12.— С. 12—13; Свєнціцька В. Крізь віки // Наука і культура.— К., 1989.— Вип. 23.— С. 480; Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова.— Львів, 1990.— Іл. 53; Катрій Ю. Я. о. Пізнай свій обряд. Літургічний рік української католицької церкви Б. м. і р.— Іл. на с. 35; Степовик Д. Українська ікона крізь віки // Українська культура.— 1993.— № 9—10.— С. 39 (ікону помилково датовано XI—XII ст.); Гелитович М. Ікони з Потелича XVI ст. // Родовід.— 1994.— № 6.— Іл. (фраґмент) на с. 3; Мистецтво України: Енциклопедія.— К., 1995.— Т. 1.— С. 235; Гелитович М. Храмова ікона „Борис і Гліб" другої половини XVI століття з церкви Святого Духа у Потеличі // Берестейська унія (1596—1996). Статті й матеріали.— Львів, 1996.— С. 161— 164; Липа Ю. Київ — вічне місто // Пам'ятки України.— 1997.— № 3.— Іл. на с. 13.

ПРИМІТКИ

1. Щодо походження і датування ікони дослідники не мають єдиної думки. Див.: Черногубов Н. Н. Икона „Борис и Глеб" в Киевском музее русского искусства // Древнерусское искусство XV — начала XVI веков.— Москва, 1963.— С. 285; Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV—XVI века.— Москва, 1979. — С. 32; Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— С. 7, іл. XIII.



Богородиця Одигітрія з похвалою. Друга половина XVI ст.
Дошка, темпера. Національний музей у Львові. Кат. 16

Розп'яття. Друга половина XVI ст. *Дошка, темпера.*
Національний музей у Львові. Кат. 18

2. В. Овсійчук вважає ікону „Борис і Гліб в житії" початку XIV ст. з м. Коломни (Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи.— Москва, 1963.— Т. 1.— С. 125, № 67, илл. 155) пам'яткою українського походження і вказує на неї як, імовірно, на найдавнішу житійну українську ікону. Див.: Овсійчук В. Іконографія ікони „Борис і Гліб" // Українське сакральне мистецтво. Традиції, сучасність, перспективи. Матеріали другої міжнародної наукової конференції (Львів, 21—22 квітня 1994 року).— Львів, 1995.— С. 36.

3. Чтение о святых мучениках Борисе и Глебе // Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им.— Петроград, 1916.— С. 18.

4. Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись...— С. 255.

5. Досить рідкісні зображення Бориса і Гліба також у галицькому іконописі пізнішого часу. В Потеличі з'являється і в XVII ст. (НМЛ, КВ-26077, І-780).

6. Друзюк-Скоп Г., Скоп Л. Федуско маляр з Самбора // Бойки.— 1993.— № 8—9; Гелитович М. Федуско маляр із Самбора. До проблеми атрибуції творів майстра // Родовід.— 1995.— № 3 (12).— С. 72.

№ 15

ХРИСТОС НА ПРЕСТОЛІ

Друга половина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошки липові (2), смуги тканини, левкас, темпера; дві шпуги (врізані зліва); 96x71x1,8.

Стан збереження. По всій висоті дошки зліва від центру суцільна, розширена донизу смуга (5—36 см) випаду ґрунту. Втрачено зображення лівої частини постаті Христа і фраґментів нижньої частини обличчя (уста). Злущення фарбового шару на хітоні та престолі. Дошка знизу пощерблена, пошкоджена шашелем.

Походить з церкви Святого Духа (?) в Потеличі.

Надійшла з експедиції Ярослава Пастернака 18.IX.1913 р.

Інв. № КВ-14642, І-1503.

Опис. Ікона намісного (?) ряду іконостасу.

Фронтально зображений Христос сидить на престолі. Погляд звернений вліво. Праве коліно і ступня повернені ліворуч. Правицею благословляє двоперсно, долоня повернена до грудей.

Санкир темний, на щоках ледь помітне підрум'янення. На шиї, носі, під очима та над бровами тонкі білильні штрихи.

Німб великий, виступає на обрамлення, повністю охоплюючи його ширину.

Хітон білий, з червоним орнаментованим клавом. Гіматій сіро-блакитний, краї окреслені червоною лінією. Одяг потрактовано площинно, без висвітлень.

Престол прямокутний, червоно-вохристий, з однією кіноварною подушкою. Спинка висока, піднята до країв, декорована геометричним орнаментом у вигляді скісної сітки ромбиків. По краях спинки — товсті колонки, завершені трилисниками.

Позем темно-зелений, знизу і з боків — обрамлений червоною смугою. Обабіч голови Христа червоні літери: ІС ХС, на німбі білилом: ѠО[...]

Німб сріблений, тонований під золото, тиснений у кружечки і пальметки.

Тло і обрамлення сріблені, пластично тиснені; на тлі — хрещатий мотив, на обрамленні — мотив бігунця укладений з есоподібних елементів. Ковчег слабовиражений.

Іконографія. Представлений іконографічний тип „Христа на троні" наслідує найдавніші візантійські зразки, що склались у XII ст.[1] Його варіанти виявляються в положенні ніг Христа (переважно у ранніх пам'ятках праве коліно опущене нижче за ліве) та формі трону (з округлою чи прямою спинкою). Ікони із зображенням „Христа на троні" в українському ікономалярстві нечисленні. Христа у цьому типі зображувано у деісусних іконостасних циклах найчастіше з персонажами-адораторами. Варіанти молінь з центральною іконою Христа без адораторів трапляються у типах Деісусів з розміщенням кожної постаті на окремій дошці. Найраніші збережені ікони цього типу датуються XV ст.[2] Такий же іконографічний тип демонструють кілька намісних ікон[3]. Переважно в українському іконостасі у намісному ряді була ікона „Спаса у славі" (№ 17), іконографія постаті Христа у якій аналогічна до „Христа на троні".

Близьким іконографічним відповідником постаті Христа на потелицькій іконі є зображення на іконі „Моління" з Дрогобича[4] і на іконах „Спас у славі" з Бусовиська[5] та Повергова[6]. Рідкісний двоперсний жест благословення з поверненою до грудей долонею має аналогію на іконі з чину моління з Вовча[7], що належить до тієї ж стилістичної групи. На обох іконах подібні й форми трону.

Атрибуція і датування. Характером та способом моделювання лик Христа подібний до обличчя на потелицькій іконі „Спас у славі" (№ 17), однак відрізняється нюансами (наприклад, темнішим кольором санкиру), тому твердити про спільне авторство немає підстав. Тип обличчя, рисунок постаті та декоративні елементи споріднюють образ з іконами „Спас у славі" з Наконечного[8], Повергова та ін. Проте на іконі з Потелича лик Христа відрізняється більшою витонченістю і м'якістю об'ємного моделювання, що видає руку іншого майстра (для визначення авторства, певна річ, потрібний глибший аналіз). Відмінний також спосіб зображення складок одягу. Немає таких декоративних елементів і на спинці трону. Виходячи з малярських прийомів та стилістичних прикмет, ікону вірогідно датувати 70-ми роками XVI ст. Ймовірно, ікона намісна, оскільки такого типу деісусних ікон у цьому стилістичному колі не зафіксовано.

Реставрація. Проведено комплекс консерваційних заходів.

ПРИМІТКИ

1. Кондаков Н. П. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа (Лицевой иконописный подлинник).— Санкт-Петербург, 1905.

2. Ікона з Деісусу з Милика (Гординський С. Українська ікона 12—18 сторіччя.— Філадельфія, 1973.— Іл. 36). Приклад окремого зображення тронного Пантократора з Деісусу з двома постатями на одній дошці демонструє ікона другої половини XVI ст. з Костарівців (Biskupski R. Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku.— Warszawa, 1991.— Il. 38).

3. „Христос Пантократор" початку XVI ст. з Маляви. Grządzieła R. Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na pocz. XVI w. // Lemkowie w historii i kulturze Karpat.— Sanok, 1994.— Il. O.

„Спас на престолі — св. П'ятниця" початку XVI ст. з Дальови (Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1929.— Табл. 34, іл. 50).

4. Свєнціцький-Святицький І. Ікони...— Табл. 49, іл. 71.

5. Гелитович М. „Благовіщення" 1979 р. маляра Федуска з Самбора і розвиток намісного ряду українського іконостасу у XVI столітті // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції, м. Луцьк, 17—18 грудня 1997 р.— Луцьк, 1997.— С. 55.

6. Археологическо-библиографическая выставка Ставропигийского института в 1888 и 1889 г.: Альбом.—Табл. XXXVIII.

7. Свєнціцький-Святицький І. Ікони...— Табл. 19, іл. 28.

8. НМЛ, КВ-6418, І-3717. Ікона не репродукована.

№ 16

БОГОРОДИЦЯ ОДИГІТРІЯ З ПОХВАЛОЮ
Друга половина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошки липові (4), смуги тканини, левкас, темпера; дві шпуги (врізані справа); 113x103,5x2.

Стан збереження. Випади ґрунту на волоссі та гіматії Христа, мафорії Богородиці. Потертя посріблення.

Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з експедиції НМЛ у 1929 р.

Інв. № КВ-27780, І-1785.

Опис. Ікона намісного ряду іконостасу.

У середнику поясне зображення Богородиці з дитям на лівій руці, правиця піднята на рівні грудей. Мафорій брунатний (з пізнішими олійними домалюваннями), по краях декорований рельєфно тисненими в левкасі кружечками. Христос відведеною вліво правицею благословляє двоперсно, у лівій тримає згорток; одягнений у білу сорочку, оздоблену червоними і чорними зірочками, гіматій пронрафлений клітинками, заповненими кольоровими лаками вохристого і брунатного тонів.

На полях — 16 півпостатей пророків, звернених у три чверті до центру. Положення і жести усіх пророків ідентичні: обидві руки зігнені на рівні пояса, в одній — вузькі довгі сувої з текстами пророцтв (у 10—14 рядків), друга — у жесті адорації. Спосіб драпірування шат окремих фіґур вирізняється незначними деталями. У першій парі профільні поясні зображення архангелів Михаїла та Гавриїла. Нижче — Давид-Соломон, Мойсей-Гедеон, Єзекиїл-Ісайя, Яків-Даниїл; внизу — Йона, Авакум, Єремія, Варлаам-Амос, Йоїл, Захарія, Міхея (пророк Варлаам у білій намітці).

Санкир ликів темно-оливковий, карнація вохриста, з підрум'яненням. На ликах Богородиці і Христа тонке білильне штрихування (над бровами, під очима, на шиї).

Білилом біля голови Богородиці напис: МР ѲѲ біля Христа: IC XC. Імена пророків зазначені білими літерами, тексти на хартіях писані чорними.

1							2
3							4
5							6
7							8
9	10	11	12	13	14	15	16

(1) цр҃ь дав҃ы

прнве
дꙋть
сѧдѣ
вымь
ногица
ревнво
слѣдь
ѥѧнво
радость
веселиѧ

(2) цр҃ь соломо҃н

премꙋ҃др
ростьсо
ѕдасе
бѣхра҃м
нꙋтве
рдисебѣ
столпь
седмь
нꙁакла
своѧже
ртовна
ѧ

(3) проро҃к мѡсн

аѕьвн
дѣхь
кꙋпинꙋ
ѡ҄гнемь
горѧщꙋ
ннесога
раемꙋ
нвндѣхь
вокꙋпи
нѣ·ст҃ѣи
ѡ҄браꙁь

(4) проро҃к гедеѡ҃н

аѕьпре
ждерꙋ
нопрона
рекохьтѧ
нвндѣхь
ꙗ҄кодо
ждьна
рꙋносонӥ
детако
нвочрево
дѣвыѧ
господь

(5) проро҇ езеке

дьверь
сиѧ за
творень
на ѥюже
боникь
то же мо
жеть·
проти
токьмо
црь·изь
ран ле
вь:

(6) проро҇ исаиѧ

азь пре
ждеклѣ
щꙋ про
нареко
хь тѧ
ѿтроко
вице ка
ко·оу
гль во чь
ревѣ но
сиши
не вре
дьно

(7) проро҇ їѧковь

азь по҇
нꙋхь и
видѣхь
се лѣсть
вица оу
тверж
дена ѿ
землѧ
до небе҇
и анге
ли возь

(8) проро҇ дани

каме҇
ѿнесѣ
ко мыѧ
дѣвица
ѿсѣчесѧ
хс·кран
ꙋгольны
ѥже про
видѣ да
нильмы
слнома
ѡчима

(9) проро҇ їѡна

азь во
чревѣ
китовь
проѿ
бразова҇
три дь
невноѥ
твоѥ во
скресе
ниѥ:

(10) проро҇ авьвакꙋ

аѕь оу
слыша
хь лꙋхь
твои·оу
боѧхь
сѧ и про
славихь
твоѧ во
себѣ чꙋ
деса и
во хоще
ши изь
гори:

(11) проро҇ еремеѧ

се зелѧ
оу канꙋ
сладо
стиӣ оу
поземь
лю изь
неѧже
прозѧ
бе кла
сь живо
тныи
и напо
альчꙋ
щаѧ

(12) проро҇ валаа҇

проре
чение
валаа҇
лесьвѣ
ѕда ѿ
и ѧко
ва воси
ѧѥть
и воста
члвкь
ѿ восто
ка·

⑬ проро амо:	⑭ проро іωн:	⑮ проро ѕахариа:	⑯ проро михеа
азъ про	сеглахъ	радуся	бце·ты
видѣхъ	вмасова	ѕѣлодо	єси лоѕа
сесвѣщь	мисый	щи сиѿ	истинь
никъ·	оутѣши	нова про	наяво
ѕлать	тель жь	побѣду	ѕьрасти
оувесь	дхъ·свя	дощи є	вьшня
и ламь	ты·єго	русали	напло
пада	же посъ	мова се	дьживо
на не	леть·ѿ	црь ·тво	тныйи
мьго	тецьво	граде	с тебе во
рящь	мя моє	кь тебѣ	возый
	сеєсть		де вождь
	пророкъ		

Німб Богородиці орнаментований тисненим бігунцем, Христа — хрещатий, з рельєфними літерами ѠОН, німби пророків окреслює граф'я.

Тло сріблене, тоноване під золото, на середнику — тиснене хрещатими мотивами, на полях гладке. Ковчег подвійний. На обрамленні — бігунець.

Іконографія. Тип Одигітрії з похвалою — найпоширеніше в українському іконописі зображення Богородиці, розвиток іконографії якого простежується від XIV[1] до XVII ст.[2] Іконографія середника майже не зазнавала змін. Основні відмінності полягали в положенні голови Богородиці: зображалась прямо (переважно у ранніх пам'ятках, найдавніша з яких — Одигітрія з Дорогобужа кінця XIII ст.[3]) або нахиленою до Христа. У ранніх варіантах пророків і піснетворців зображувано на повен зріст. Такі зображення переважали й пізніше. Кількість пророків та черговість їх розміщення були визначеними, проте, не строго усталеними[4]. (Існував й інший іконографічний тип — „Богородиця Одигітрія з апостолами", який не набув такого поширення, як варіант з пророками[5].)

Представлений іконографічний варіант з поясними пророками простежується з XVI ст., один з прикладів якого репрезентує ікона з Белза першої половини XVI ст.[6] Вона ж має спільні риси з потелицькою у типі обличчя Богородиці, нахилі голови. Цей же тип Богородиці простежується на іконі з Красова[7], Дрогобича[8], Чукви[9], Бусовиськ[10] та ін. Такий елемент, як розгорнені догори сувої в руках пророків з обширними текстами, з'являється від середини XVI ст. На раніших іконах сувої переважно згорнені або напівзгорнені.

Іконографічні особливості ікони з Потелича: зображення архангелів на місці першої пари пророків; нижчепоясні пророки усі в однакових

положеннях, з рівно розгорненими догори сувоями; відсутність піснетворців, Якима та Анни.

Близька іконографічна та стилістична паралель — ікона з Вовча[11].

Атрибуція і датування. Ікона є парною до „Спаса в славі" (№ 17) і виконав її, судячи з малярських прийомів, той же маляр — майстер високого професійного рівня. Простежується ряд ікон з виразними аналогіями в деталях, притаманних тільки цій стилістичній групі, зокрема таких, як постава та характер типажу пророків, клітчастий декор на гіматії Христа та ін. (ікони зі Смільної[12], Троїцької церкви з Потелича та ін.[13]).

Аналогічний тип та характер моделювання лику Богородиці на іконі чину Моління з Успенської церкви в Наконечному дає підстави припустити їх одне авторство і датувати ікону з Потелича 70-ми роками XVI ст.

Реставрація. Проведено комплекс реставраційних заходів.

Література. Міляєва Л. С. Стінопис Потелича.— К., 1969.— С. 112; Миляева Л. Росписи Потелыча.— Москва, 1971.— С. 50, илл. 29.

ПРИМІТКИ

1. Ікони з Підгородець, Грушева (Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1929.— Табл. 95, 96, іл. 147, 149—151; Ярема В. Дивний світ ікон.— Львів, 1994.— Іл. 9).

2. Один з найпізніших прикладів — ікона 1631 р. з церкви Архангела Михаїла у Щавнику, Західна Лемківщина (Музей у Новому Санчі), представляє варіант Одигітрії у короні, яку підтримують ангели, що є впливом іконографії західного мистецтва. На полях — 12 пророків зі символами пророцтв та розгорнутими хартіями, Яким і Анна зображені на повен зріст. (Гординський С. Українська ікона 12—18 сторіччя.— Філадельфія, 1973.— Іл. 156; Kłosińska J. Ikons from Poland.—Warsaw, 1989.— N 47.)

3. Откович З. До питання атрибуції, датування та реконструкції ікони Богородиця-Одигітрія XIII ст. з села Дорогобуж // Родовід. — 1994.— № 8.— С. 55; Александрович В. Українське малярство...— С. 7—76.

4. Численність збережених ікон Богородиці Одигітрії з похвалою дає можливість їх монографічного дослідження і в аспекті розвитку української іконографії, і як складового елементу намісного ряду іконостасу. В літературі найповніший перелік пам'яток зробив Р. Біскупський (Biskupski R. Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Lemkowszyznie // Polska sztuka ludowa.— 1985.— N 3—4).

5. Варіант Богородиці Одигітрії з доколінним зображенням апостолів у клеймах демонструє ікона XV ст. з Жогатина (Grządzieła R. Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na pocz. XVI w. // Lemkowie w historii i kulturze Karpat.— Sanok, 1994.— Il. K.), інший варіант з апостолами, зображеними на полях у колах, представляють ікони XV ст., наприклад, з церкви Різдва Богородиці з Терла, церкви Покрову Богородиці з с. Новосільці (Гординський С. Українська ікона...— С. 47, іл. 7, 8).

6. Свєнціцька В. Українське станкове малярство XIV—XVI ст. і традиції візантійського мистецтва // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках.— К., 1983 (репродукована у блоці іл. між с. 32—33).

7. Свєнціцький-Святицький І. Ікони...— Табл. 71, 72, іл. 102—104. І. Свєнціцький датує ікону XVI ст. Таке датування цілком відповідає її малярським та іконографічним особливостям. У пізнішій літературі ікона датується XV ст.

8. Міляєва Л. С. Стінопис...— С. 113; її ж. Росписи...— С. 51, илл. 30.

9. Не публікована. НМЛ, КВ-38448, І-2605.

10. Не публікована. НМЛ, КВ-14711, І-1516.

11. Свєнціцький-Святицький І. Ікони...— Табл. 18, іл. 26.

12. Свєнціцький-Святицький І. Ікони...— Табл. 107, іл. 174.

13. Не репродукована. НМЛ, КВ-41469, І-2855.

№ 17

СПАС У СЛАВІ

Друга половина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошки липові (3), смуги тканини, левкас, темпера, сріблення; пази від шпуг, врізаних зліва (шпуги відсутні); 124,5x100x1,7.

Стан збереження. Втрати живопису з випадом ґрунту (на руці Христа, на символі євангеліста Матвія). Тріщини з незначними осипами ґрунту на стику дощок. Внизу на дошці вищерблення.

Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з експедиції НМЛ 1929 р.

Інв. № КВ-27781, І-1786.

Опис. Ікона намісного ряду іконостасу.

Христос у фронтальному зображенні сидить на престолі. Правицею благословляє іменословно, лівою зверху підтримує розгорнуте Євангеліє, оперте на коліно. Права нога відведена вбік, ступні на підніжку зведені разом. Погляд звернений ледь вліво. Волосся темно-коричневе, двома кінцями лягає на плечі. Санкир оливково-коричневий, через тонкі тональні градації переходить у рожево-вохристу карнацію. На чолі, під очима, на шиї — білильні штрихи.

Хітон зі срібним клавом розграфлений у скісні квадратики, заповнені вохристим і коричневим лаком.

Престол із заокругленою спинкою. На спинці і внизу лави — прямокутні прорізи, на сідалищі — вузька червона подушка.

Постать Христа в овальній блакитній мандорлі, заповненій численними зображеннями серафимів. В овал вписаний кіноварний ромб; посередині кожної його сторони — три промені. Овал накладений на кіноварний чотирикутник, у кутах якого зображені символи євангелістів із згорненими книгами: Матвій-ангел, Марко-орел, Іван-лев, Лука-бик. Овал окреслений вузькою рельєфною смужкою. На Євангелії написано текст у чотири рядки чорними літерами: **ПРИДѢТЕБЬ/ЛАГОСЛОВЕН/Й·ѾЦА МОЄ/ НАСЛѢДОУ / ТЕѴГОТОВА/НОЄСТЬ ВА/ ЦРТВО·НЕ /БЄНОЄ·ѾСО.**

Імена євангелістів при символах зазначені золотими літерами: **МА; МА; ЇѠАНЪ; ЛѴ.**

Німб Христа хрещатий, рельєфно тиснений у кружечки і стилізовані листочки. Невеликі ділянки тла заповнені тисненим орнаментом зі стилізованих гілок. Ковчег неглибокий. На обрамленні — бігунець. Німб, тло і обрамлення срібнені, тоновані під золото.

Іконографія має підкреслений символічно-догматичний характер і опирається на текст Книги Єзекиїла (І, 5—28) та Апокаліпсиса Івана Богослова (IV, 2—9). Есхатологічна суть цього зображення пов'язується із зображенням Христа на Страшному суді, водночас вона поєднана з „Вознесінням“.

Найраніші українські ікони „Спаса у славі“ датуються XV ст.[1] Процес і місце формування іконографії не до кінця з'ясовано[2]. Невідомий у візантійському мистецтві, цей іконографічний тип, уже повністю сформований, вперше з'являється у XV ст. у російському іконописі — в іконостасі Благовіщенського собору в Москві авторства Феофана Грека. Однак заслуговує на увагу арґументоване припущення В. Яреми про те, що ця іконографія могла формуватись і в Україні, оскільки збереглося кілька варіантів, які, проте, ще не мають усіх складових, обов'язкових для закінченої іконографічної схеми. На українських іконах можна виявити „процес збирання компонентів, який попереджує використання готової вже композиції Феофаном Греком у Москві“[3]. На відміну від російського іконостасу, в якому ця ікона посідала центральне місце в Молінні, у нас, крім прикладів XV ст. з Тилича[4] та середини другої половини XVI ст. зі Скваряви[5], „Спас у славі“ розміщувався у намісному ряді. Великого поширення ці ікони набули у XVI ст. (більш як три десятки — у збірці НМЛ).

Основні іконографічні відмінності полягають у таких деталях, як положення ніг Спаса (переважно у давніших зразках вони широко розставлені, що надає динаміки усій постаті, пізніше ступні зведені разом); положення Євангелія (інколи Євангеліє низько поставлене на ліве коліно, частіше — дещо підняте над ним); спосіб укладу складок гіматія на лівому плечі та коліні; форма трону; порядок розміщення символів євангелістів (не завжди однакові символи відповідають тим самим підписам імен євангелістів); присутність або відсутність небесних сил — престолів, які підтримують підніжок; текст Євангелія (найчастіше — від Івана, VII, 24 або Матвія, VII, 2).

За іконографією, ікона з Потелича належить до групи пам'яток другої половини XVI ст., які манерою і стилістикою письма можна причислити до середовища майстра іконостасу Успенської церкви в Наконечному (Наконечне[6], Бусовисько[7], Жовква[8], Повергів[9]). Вони виявляють спільність у типажі й положенні Христа, способі драпірування одягу, формі трону, декоративних елементах тощо. Характерна деталь потелицької ікони — розграфлений у квадратики гіматій Спаса. Подібний декор використано на одязі Христа у парній до цієї ікони „Богородиці Одигітрії з похвалою“ (№ 16), на іконах „Христа у славі“ та „Богородиці з похвалою“ з Вовча[10], „Богородиці з похвалою“ з Троїцької церкви Потелича[11]. Такий декор використовує у своїй іконі майстер Федуско.

Атрибуція і датування. За іконографією та малярськими особливостями, зокрема характером і способом моделювння обличчя, ікона має відповідники у „Спасах у славі“ з Жовкви, Наконечного, Повергова. Подібний лик Христа на іконі з Потелича „Христос на престолі“ (див. № 15). Ікона виконана професійним майстром, на якого, очевидно, орієнтувались автори напівпримітивного письма (в тому числі і „Спаса у славі“) з Либохори, Вовча та ін.

Делікатний, малопомітний тональний перехід санкиру в карнацію з тонким білильним штрихуванням, правильність пропорцій, особливо ж певна духовна наповненість образу — риса, що втрачається наприкінці XVI ст., дає підстави датувати ікону дещо ранішим часом (70-ми роками XVI ст.).

Реставрація. Проведено комплекс реставраційних заходів.

Література. Миляева Л. С. Росписи Потелыча.— Москва, 1973.— С. 60, илл. 41.

ПРИМІТКИ

1. Ікони із сіл Тур'я, Малнова, Новоселиць. Див.: Давнє українське мистецтво 12—18 століть: Каталог розширеної експозиції музею / Під заг. ред. Л. Г. Членової.— К., 1988.— С. 23; Дух України: Збірка вибраних картин з фондів Державного музею українського мистецтва у Києві. Мистецька галерея Вінніпегу, 2 серпня—18 листопада 1991 року.— Вінніпег, 1991.— С. 116—117; Патріарх Димитрій. Українські ікони Спаса в Славі // Родовід.— 1994.— № 7.— С. 25; Biskupski R. Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku.— Warszawa, 1991.— Il. 5—6.

2. Про початки формування іконографії „Спаса в славі" див.: Пуцко В. Заглавная миниатюра Никомидийского Евангелия и византийские изображения Христа во Славе // Revue des studes sud-est Europeenues.— Bucureşti, 1997.— T. 25.— N 1.—S. 1—28.

3. Патріарх Димитрій. Українські ікони...— С. 27.

4. НМЛ, КВ-33611, І-962. В. Ярема вказує на нього як на найдавніше зображення „Спаса у славі" з усіма компонентами (Патріарх Димитрій. Українські ікони...— С. 28). Рисунок ікони див.: Biskupski R. Deisis na jednym podobraziu w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.— 1986.— N 9.— S. 106.

5. Львів, Музей історії релігії (депозит).

6. НМЛ, КВ-6418, І-3717, не репродукована.

7. НМЛ, КВ-14712, І-1517. Гелитович М. „Благовіщення" 1579 р. маляра Федуска з Самбора і розвиток намісного ряду українського іконостасу у XVI столітті // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції, м. Луцьк, 17—18 грудня 1997 р.— Луцьк, 1997.— С. 55.

8. НМЛ, КВ-6419, І-1304, не репродукована.

9. НМЛ, КВ-33635, І-986. Археологическо-библиографическая выставка Ставропигийского института в 1888 и 1889 г. во Львове: Альбом.— Табл. XXXVIII.

10. Свєнціцький І. С. Ікони Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1929.— Табл. 18, іл. 26, 27.

11. НМЛ, КВ-41469, І-2855, не репродукована.

№ 18

РОЗП'ЯТТЯ

Друга половина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошка липова (2), левкас, темпера; дошки на схрещенні скріплені паволокою, шпуг немає; 179x136x2.

Стан збереження. Подекуди осипи і злущення фарбового шару з випадом ґрунту. Тріщина на стику дощок на середхресті. Низ (із зображенням черепа) частково обрізаний. Потемніння оліфи. Незначні пізніші олійні домалювання.

Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з експедиції працівників НМЛ у 1959 р. (М. Батіг, М. Бартиш, І. Катрушенко, П. Лінинський, В. Островський, В. Свєнціцька).

Інв. № КВ-40007/1, І-2759.

Опис. Ікона із завершення іконостасу; становить цілість з іконами І-2760 та І-2761 (кат. № 19, 20).

Вирізаний по контуру трираменний семиконечний хрест із зображенням розп'ятого Христа. Голова у терновому вінку похилена вправо. Волосся чорне, двома пасмами лягає на ліве плече. Торс масивний, дещо вигнений вліво. Ступні ніг оперті на підніжок. Із ран струменіє кров. Внизу — фраґмент гори з черепом на чорному тлі.

Вохрення тілесно-рожеве з тонкими білильними штрихами по темновохристому санкиру. Німб сріблений, з рельєфно тисненим мотивом стилізованих галузок.

Хрест розмальований у кілька тональних смуг — від темного брунатно-коричневого до світлого рожево-вохристого. По центру кожної смужки — олійні хвилясті „вужики". Крайня смужка і верхнє рамено білі. По краях хреста — гладка срібна рамка.

На верхньому рамені золотими літерами напис: **ІНЦЖ**, на кінцях середрамена напівстерті літери **ІС ХС**. Обабіч голови Христа напис білилом: **РАСПЯТИЄ : ГДБА СПСАНЦІГО : ІС : ХА**. По цьому ж напису олійним білилом: **ІС ХС**. На підніжку золотими літерами: **НИКА**.

Іконографія, атрибуція і датування та реставрація подаються в каталозі під № 20.

№ 19

ПРИСТОЯЧІ БОГОРОДИЦЯ І МАРІЯ МАГДАЛИНА

Друга половина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошка липова (2), левкас, темпера; дошки без шпуг, суцільно з'єднані; 89,5х46,5х2.

Стан збереження. Значне забруднення поверхні, потемніння оліфи. Внизу втрати живопису з випадом ґрунту. Зліва внизу тріщина на стику дощок. Низ дощок надщерблений. Одяг пристоячих олійно перемальований.

Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з експедиції працівників НМЛ у 1959 р. (М. Батіг, М. Бартиш, І. Катрушенко, П. Лининський, В. Островський, В. Свєнціцька).

Інв. № КВ-40007/2, І-2760.

Опис. Ікона із завершення іконостасу; становить цілість з іконами І-2759 та І-2761 (кат. № 18, 20).

Вирізане по контуру зображення двох жінок, що стоять у три чверті звернені одна до одної. Зліва Богородиця. Права рука на грудях з відкритою долонею, ліва притулена до щоки. Марія Магдалина лівою рукою підтримує Богоматір за пояс. Лики не розкриті з-під забруднення та потемнілої оліфи. На обличчях та руках — тонкі білильні штрихи. Шати олійно перемальовані. Позем оливковий, сягає колін. Тло темно-коричневе. Німби сріблені рельєфно тиснені у есоподібні мотиви.

Написи білилом на німбах. На німбі Магдалини: **МАРИА МАГДАЛЬНИ**. На німбі Богородиці напис майже повністю стертий: **М•••**

Іконографія, атрибуція і датування та реставрація подаються у каталозі під № 20.

№ 20

ПРИСТОЯЧІ ІВАН І ЛОНГИН
Друга половина XVI ст.

Автор: З середовища майстра іконостасу церкви Успіння Богородиці с. Наконечного.

Дошка липова (2), левкас, темпера; дошки без шпуг, суцільно з'єднані; 95x43,5x3,5.

Стан збереження. Подекуди злущення фарбового шару з випадом ґрунту. Найзначніші пошкодження дошки внизу (шашелем і вологістю). Внизу тріщина на стику дощок. Ікона частково олійно перемальована. Значне забруднення усієї поверхні, потемніння оліфи на ликах.

Походить з церкви Святого Духа в Потеличі.

Надійшла з експедиції працівників НМЛ у 1959 р. (М. Батіг, М. Бартиш, І. Катрушенко, П. Лінинський, В. Островський, В. Свєнціцька).

Інв. № КВ-40007/з, І-2761.

Опис. Ікона із завершення іконостасу; становить цілість з іконами І-2759, І-2760 (№ 18, 19).

Вирізане по контуру зображення апостола Івана та сотника Лонгина. Обидві постаті повернені в три чверті вліво. Іван на передньому плані зображений в русі. Голова нахилена вниз. Права рука притулена до щоки, в опущеній лівій — згорток. Кінець гіматія розвівається спереду. Зображення ніг втрачене.

Сотник Лонгин стоїть за Іваном так, що видно його обличчя і ліву частину постаті. Голова у білому завої підведена, у правій руці — щит. Одягнений у коротку туніку, панцир, плащ.

Лики майстерного виконання, їх форми підкреслені тонкими білими штрихами (лики не розкриті з-під забруднення та потемнілої оліфи).

Одяг Івана і частково Лонгина перемальовані олією.

Позем вохристо-оливковий, сягає колін.

Німби сріблені, рельєфно тиснені в есоподібні мотиви.

Іконографія. Вирізані по контуру зображень ікони „Розп'яття з пристоячими“ як завершення іконостасу в українському іконописі відомі з початку XVI ст. До найраніших зразків належать ікони з Борщовичів[1]. Їх іконографія наслідує і розвиває ту ж схему, що й на іконах „Розп'яття з пристоячими“, які, як можна гадати за кількістю збережених пам'яток, набули особливого поширення з другої половини XVI ст.

Найраніше „Розп'яття з пристоячими“ в українському іконописі демонструють пам'ятки XV ст. — ікони з церкви Успіння Богородиці з Волі-Кривецької[2], з церкви Покрову Богородиці з Рихвалду[3], церкви Різдва Богородиці з Ванівки[4], клеймо ікони „Воздвиження Чесного Хреста“ зі Здвиженя[5]. Зразки з Рихвалду і Здвиженя представляють однакову асиметричну композицію розміщення пристоячих: з чотирма постатями праворуч Розп'ятого (Богородиця і мироносиці) та двома ліворуч (Іван і Лонгин), на іконі з Ванівки — три постаті праворуч і дві ліворуч. Симетричний варіант з двома пристоячими[6] — Богородицею й Іваном — на іконі з Волі-Кривецької.

На середниках ікон „Страсті Христові“ з розбудованою системою клейм (ікони зі Здвиженя, першої половини XV ст.[7], Трушевичів, середини

XVI ст.[8], Яблунева, 1593 р.[9] та ін.) пристоячі розміщені по один бік Розп'яття — праворуч.

Не маємо виразного уявлення про завершення ранніх українських іконостасів. Ікони „Розп'яття", можливо, не входили в іконостас як варіант його завершення, а висіли на північній стіні церкви. Вони могли замінювати „Страсті Господні", виступаючи в ролі їх своєрідної „скороченої редакції". Міг це бути й запрестольний образ[10]. Завершенням іконостасів, очевидно, служили й ікони інших сюжетів, як на це вказують ікони „Старозавітна Трійця" середини (?) XVI ст.[11] чи „Софія Премудрість Божа" другої половини XVI ст.[12] з фігурно вирізаними обрамленнями. Саме групи ікон „Розп'яття з пристоячими", вирізані по формі зображень, є достовірними зразками іконостасних завершень, найраніший приклад яких демонструє ікона з Борщовичів.

Трапляються зображення пристоячих на окремих дошках, але ці зображення не вирізані по формі фігур[13].

Основні іконографічні відмінності груп „Розп'яття з пристоячими" полягають у кількості пристоячих. У групі з Борщовичів наслідується асиметричний тип композиції, аналогічний до зразків XV ст. з Рихвалду і Здвиженя. Найпоширеніший варіант — з чотирма пристоячими, розміщеними симетрично. Збереглись приклади лише із зображеннями Богородиці та Івана[14]. З останньої чверті XVI ст. відомі декілька зразків з шістьма пристоячими: по три постаті обабіч Розп'ятого[15].

Іконографія самого „Розп'яття" майже не змінювалась: Христос розп'ятий на трираменному семиконечному хресті, голова у терновому вінку опущена на праве плече. Відмінності у масивності згину торсу: лінія його правого боку більше чи менше виступає за площину хрестовини. Внизу, на тлі печери — череп, символ перемоги над смертю (за апокрифами, голова Адама). Іконографія пристоячих мужів теж мало змінювалась: постать сотника Лонгина в обладунках зображена за Іваном так, що видно лише праву частину фігури. Часто його правиця, особливо у ранiших зразках, піднята (над головою Івана), жест вказує на Розп'ятого (ілюструє текст Євангелія: „Це справді був Син Божий"[16]). (Цей жест проповідництва має аналогії у деяких зображеннях пророчиці Анни у сцені „Стрітення", Андрія Юродивого у „Покрові".) Івана зображено переважно зі згортком у лівій руці, права — притулена до щоки.

У групі пристоячих жінок більше варіантів положень і жестів. Богородиця завжди на першому плані, підтримувана Марією Магдалиною за плече або пояс; її руки найчастіше у жесті адорації або ліва на грудях, права — притулена до щоки.

В іконографічному варіанті з Потелича відчутний виразний зв'язок з рядом ікон майстрів цього стилістичного кола[17]. Іконографія та характер типажу зображення Івана і Лонгина має відповідник на іконі зі Сколього[18]. Подібну іконографію „Розп'яття" демонструє ікона середини XVI ст. з церкви с. Лоп'янки[19].

Атрибуція і датування. Значні пізніші записи ікон, те, що їх не розкрито з-під потемнілої оліфи, не дають підстав говорити про одне авторство щодо цієї групи, а також причетність цього майстра до інших ікон Святодухівського іконостасу. Виходячи з характеру темперного живопису, час створення ікон можна окреслити межами другої половини XVI ст.

Реставрація. Проведено комплекс консерваційних заходів.

ПРИМІТКИ

1. Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України.— Львів, 1929.— Табл. 3, іл. 4.

2. Kłosińska J. Icons from Poland.— Warsaw, 1989.— N 31.

3. Biskupski R. Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku.— Warszawa, 1991.— Il. 15, 16.

4. НМЛ, КВ-34500, І-1176.

5. Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— К., 1976.— Табл. XXXIX.

6. Той же іконографічний варіант представляє ікона з Черська кінця XV ст. (?), НМЛ, КВ-36483, І-2151 (ікону викрадено з музею 1982 р.).

7. Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. XLI.

8. Свєнціцький-Святицький І. Ікони...— Табл. 121, іл. 200.

9. Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— Табл. CVI.

10. На це вказує В. Свєнціцька в інвентарному описі ікони „Розп'яття з пристоячими" з церкви Різдва Богородиці з Ванівки (див. прим. № 4).

11. Kłosińska J. Ikony.— T. 1.— Kraków, 1973.

12. Jarema W. Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.— 1972.— N 16.— S. 24.

13. Свєнціцький-Святицький І. Ікони...— Табл. 105, іл. 172; НМЛ, КВ-36469, 36470, 36466.

14. В іконах такого типу пристоячих з Долини і Коломийщини наслідуються, очевидно, традиції молдавського іконопису (Свєнціцький-Святицький І. Ікони...— Табл. 41, 42, іл. 59, 60; табл. 70, іл. 100, 101).

15. Свєнціцький-Святицький І. Ікони...— Табл. 40, іл. 58; Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich.— Warszawa, 1991.— Il. 46. Цей тип переважно використовували малярі з середовища майстра іконостасу церкви Кузьми і Дем'яна в Бартному та їх послідовники (Biskupski R. Wybrane warstaty malarstwa ikonowego szkoły halickiej XV i XVI wieku // Folia Historiae Artium.— 1982.— T. 18.— S. 30—42).

16. Тексти Євангелія від Матвія (XXVIII, 54), Марка (XV, 39), Луки (XXIV, 47).

17. Tkač S. Ikony zo 16—19 storočia na severovychodnom Slovensku.— Tatran, 1982.— N 68; Українське народне малярство XIII—XX століть: Альбом / Автори-упоряд. В. І. Свєнціцька, В. П. Откович— К., 1991, іл. 25; Овсійчук В. Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору.— Львів, 1996.— С. 272; Гелитович М. Ікона „Розп'яття з пристоячими" другої половини XVI ст. з церкви Пророка Іллі в Кривчицях // Львів: місто — суспільство — культура. Збірник наукових праць. (Вісник Львівського університету. Серія історична. Спеціальний випуск).— Львів, 1999.— Т. 3.— С. 32—43.

18. Свєнціцький-Святицький І. Ікони...— Табл. 105, іл. 172.

19. Реставрація музейних колекцій: Каталог виставки / Автор вступної статті та каталогу Г. Климчук.— Львів, 1989.— Б. п.

ІКОНА БОГОМАТЕРІ ОДИГІТРІЇ 1666 РОКУ ЖОВКІВСЬКОГО МАЛЯРА ДЕМ'ЯНА РОЄВИЧА З ЦЕРКВИ РІЗДВА БОГОРОДИЦІ В СЕЛІ БОБРОЇДАХ

Останнім часом давня малярська спадщина України збагатилася значною кількістю визначних пам'яток. Нерідко їх віднаходять при відновленні храмів та їхнього оздоблення. Влітку 1996 р. автор цих рядків при сприянні п. Дмитра Левуса у підсобних приміщеннях церкви Різдва Богородиці в селі Боброїдах Жовківського району Львівської области виявив залишки іконостасу XVII—XVIII ст. Ікони та різьблення були в гостроаварійному стані й потребували негайної консервації. Від іконостасу збереглися ікони XVIII ст. „Моління" без обрамлення (159x96,5 см), чотири апостоли (Павло, Лука, Іван та Яків) в одному обрамленні (125x152) з однією різьбленою колонкою, чотири ікони празникового ряду — „В'їзд до Єрусалима", „Воскресіння — Сходження в ад", „Вознесіння" та „Зіслання Святого Духа" в одному обрамленні (51x160), „З'явлення ангела мироносицям" та „Чудо в Овчій купелі" в одному обрамленні (51x170) з додаткового ряду та намісна ікона Богородиці Одигітрії XVII ст. без обрамлення (90x63). Очевидно, вони походять з іконостасу старої дерев'яної церкви, розібраної у 1884 р.[1]*

*Відкриті після усунення значних поверхневих забруднень на зворотному боці двох дерев'яних щитів з апостолами написи повідомляють, що старанням пароха Йоана Гавришкевича у 1859 р. іконописець Антоній Манастерський відновив іконостас. Вгорі справа синьою фарбою: „За стараніεм Свѧщεнаго Єрεѧ// Іωанна Гавришкεвича // пароха вεси тутεйшой"**. Очевидно, що у 1859 р. Йоан. Гавришкевич був парохом*

---

* За свідченням жителів села, наприкінці 1970-х рр. при перенесенні іконостасу з дзвіниці у підсобні приміщення біля церкви більша частина ікон та різьблення були спалені на церковному подвір'ї, як зовсім зруйновані.

[1] Саламон Л. В. Історія греко-католицької парохії Каменка Лісова. Рукопис (зберігається у церкві). Ця історія парафії, яку написав у 1922 р. місцевий парох, повідомляє, що село Кам'янка-Волоська (тепер Боброїди) засноване у XV ст. Парафія Кам'янки-Лісової з середини XVII ст. належала до монастиря в Бесідах. На той час в околиці було три церкви: найстарша на „Скитнику", друга — в Бесідах „монастирська" і третя — в Кам'янці-Боброїдах біля хати, званої „Лозовий". Тепер на її місці на південь від нової церкви на місці престолу стоїть кам'яний хрест. За переказами, стару церкву нібито було звідкись перенесено і поставлено як двоідільну (нава та вівтар). За залишками іконостасу можна визначити, що ширина нави сягала близько 580 см. Лише у 1846 р. приставлено бабинець. Як свідчить Л. Саламон, притвір-бабинець був на моду сіней з чотирма стовпами спереду, в дорійському стилі.

** На місцевому цвинтарі, неподалік від церкви, стоїть кам'яний надгробок о. Йоана Гавришкевича, „Рицаря Ордена Франца Йосифа, Декана Потелицького, пароха Кам'янки-Лісної (1.XI.1827—19.3.1907)".

с. Кам'янка-Боброїди, і залишки іконостасу походять з сільської церкви. Внизу справа тим же почерком червоною олійною фарбою: „Антоний Манастєр[с]кѣ // іконописцъ, зъ Лубичий // Г. Г.: 1859". Два інші написи виконані одним почерком раніше, можливо, у XVIII ст.: посередині зліва чорною фарбою: „Іωанъ Залужний// Бѣшков** 141 // Стефанъ Бучма // Бѣш. 88", посередині справа чорною фарбою: „Онуфрий Орищинъ // пер. 61".*

Ікони, безперечно, належать до жовківської школи західноукраїнського малярства. По-перше, с. Боброїди лежить неподалік від Жовкви, по-друге, техніка виконання, малярські прийоми намісної ікони Богородиці нагадують іконопис відомих жовківських майстрів Івана Рутковича, Івана Поляховича[2], а ікони початку XVIII ст. — малярство Василя Петрановича.

Іконостас роботи жовківського маляра Дем'яна Роєвича 1666 р. в кам'янецькій церкві ввів у літературу Антон Петрушевич, який навів авторський підпис маляра на іконі „Різдво Богородиці" з, як він твердив, празникового циклу[3]. За ним відомості про Д. Роєвича як автора кам'янецького іконостасу повторили словники українських малярів[4]. З покликом на А. Петрушевича про іконостас 1666 р. роботи Д. Роєвича для церкви Різдва Богородиці Кам'янки-Лісової як втрачений згадала В. Свєнціцька[5]. Проте, як тепер можна твердити, насправді він не пропав безслідно, оскільки є підстави вважати, що віднайдені в Боброїдах фраґменти ідентичні з тим іконостасом, який увів у літературу А. Петрушевич.

Серед збережених залишків ансамблю особливу увагу привертає намісна ікона Богородиці Одигітрії XVII ст. Її розміри (ширина 63 см) відповідають розмірам і членуванню празникового та апостольського рядів збережених частин іконостасу, які походять з XVIII ст., що підтверджує належність ікони до того ж таки комплексу. Нову важливу деталь щодо його походження віднайдено у цитованій історії парафії, яка подає напис на храмовому образі Різдва Богородиці старого іконостасу: „Р. Б. АХЗS мцѧ Сєптємбріа дня А за панованя короля польского Іоанна Казиміра четвєртого и за // дєржавного пана Ґарчинского сєй образъ совєршивъ // рабъ Божій Прокопъ Супруновъ за своє спасєніє и // отпущєніє

---

* Нову муровану церкву за проектом архітектора Сильвестра Гавришкевича — можливо, родича згаданого священика — спорудив у 1880—1882 рр. жовківський будівничий Мартин Тулачок за два сажні на північ від старої. Це мурований з цегли хрещатий у плані одноверхий храм. У 1904—1905 рр. його розмалював маляр Яків Хомик (стінопис був перемальований на початку 1990-х рр.). Одночасно з малюванням храму розібрано старий іконостас роботи маляра Я. Хомика, що за пропорціями та архітектонікою нагадує попередній.

** Таку назву має присілок Боброїдів.

[2] Овсійчук В. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок.— К., 1990.— С. 100.

[3] Петрушевич А. Сводня галицко-русская летопись с 1600 по 1700 г.— Львов, 1874.— Т. 1.— С. 147. За цією публікацією його текст наведено: Свєнціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.— К., 1966.— С. 131.

[4] Жолтовський П. М. Словник-довідник художників, що працювали на Україні у XIV—XVIII ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.— К., 1962.— Вип. 7/8.— С. 221; його ж. Художнє життя на Україні у XIV—XVIII ст.— К., 1983.— С. 158.

[5] Свєнціцька В. Іван Руткович...— С. 61, 131 (у першому випадку авторка повторює повідомлення А. Петрушевича про те, що авторський підпис був уміщений на іконі циклу великих празників, у другому — відносить його до храмової ікони).

Дем'ян Роєвич. Богородиця Одигітрія. 1666 р. Іконостас церкви Різдва Богородиці у с. Боброїдах

Дем'ян Роєвич. Богородиця Одигітрія. Близько 1680 р. Іконостас Вознесенської церкви у с. Волиці-Деревлянській

*грѣховъ // Дамянъ Роєвичъ маляръ", — оскільки у тексті публікації А. Петрушевича ім'я майстра не наведено. Ікона не збереглася, але скопійований текст вказує на те, що, очевидно, весь намісний ряд іконостасу та „празники" належали пензлеві жовківського маляра Дам'яна Роєвича, віднотовуваного в документах міського архіву з 1663 по 1707 р.**

Таке припущення підтвердилося після того, як у вересні 1996 р. парох церкви Різдва Богородиці в Боброїдах о. Іван Галашич передав ікону Богородиці на дослідження та реставрацію у Львівську філію Національного науково-дослідного реставраційного центру України (далі — ННДРЦ України). Реставраційні роботи у 1996—1997 роках проводили автор цих рядків та студентка V курсу відділу реставрації Львівського коледжу ужитково-декоративного мистецтва ім. Івана Труша (далі — ЛКУДМ ім. І. Труша) Ліля Кліванець.

Основа ікони складаєтьcя з двох липових дощок, склеєних між собою і скріплених двома липовими врізними односторонніми паралельними шпугами, її розміри — 90х63х2,5 см. На місці стику дощок у верхній частині вони відклеїлися по вертикалі на 65 см. У нижній частині ікони в основі зліва є дві, справа — одна вертикальні тріщини довжиною близько 30 см. Вздовж периметра ікони йдуть отвори від тиблів, якими вона кріпилася до рами в іконостасі. У правому нижньому куті дерев'яного щита невеликий скол. Деревина уражена жуком-деревогризом — на тильній стороні дошки та на торцях збереглися численні отвори від його життєдіяльности. На лицевому та зворотному боках і торцях були значні поверхневі забруднення, сліди затікань, а з лицевого боку — також велика кількість крапель воску та щільних сірих нашарувань невідомого походження. У місцях тріщин і розсихання дощок, а також біля отворів від кілків та цвяхів від накладних шат були незначні втрати левкасу з фарбовим шаром. Уся малярська поверхня ікони покрита густосітчастим кракелюром з незначними відставаннями ґрунту та лущенням фарбового шару. По всій поверхні спостерігалося значне потемніння лакового покриття, а також великі втрати (до 50%) імітаційного лаку „під золото" на посрібленому тлі. На ликах Христа і Богородиці та на її руках були записи, зроблені під шати, які, очевидно, накладено на ікону в 1721 р. На таку дату вказує зроблений над південними дияконськими дверима іконостасу напис, текст якого зберігається в історії парафії: „Рождество Пр. Буы дня А октобрія АΨКА". Очевидно, саме тоді іконостас доповнено верхніми рядами, а намісні ікони оздоблено шатами.

Після передачі ікони на реставрацію було проведено її комплексне вивчення, що передувало консерваційно-реставраційним заходам, та фотофіксацію в ультрафіолетових променях (фото І. Костецького). З поверхні ікони взято проби для хімічного аналізу, визначення лакового покриття, складу левкасу, фарбового шару. Проба левкасу, взята з тріщин у місцях втрат, показала, що він складається з крейдяно-клеєвого дрібнокристалічного білого щільного тонкодисперсного ґрунту. Виявлено також невеликий вміст в'яжучого — клею тваринного походження. Основу ґрунту становить крейда високої якости. Реакція на визначення ґрунту

---

* Такий склад іконостасу міг мати певне поширення у практиці майстрів тогочасного жовківського малярського осередку, оскільки його демонструють також датовані 1655 р. нижні яруси анонімного іконостасу церкви Собору Архангела Михаїла у Волі-Висоцькій біля Жовкви.

проведена за допомогою 12 % водного розчину азотної кислоти з нагріванням. На ґрунті лежить тонкий фарбовий шар з лискучою поверхнею. На мафорії Богородиці виявлено вохри натуральні. Луска покривного лаку прозора, лак не спиртовий, вмісту олії у ньому не виявлено. Реакція проводилась за допомогою лугу NaOH. Лак, вірогідно, олійно-смоляний[6].*

Науково-методична рада Львівського філіалу ННДРЦ України у вересні 1996 р. затвердила таку програму реставраційних заходів:

1. *Усунення поверхневих забруднень з обох боків сухим способом.*
2. *Укріплення фарбового шару та ґрунту в місцях відставань.*
3. *Дезінфекція.*
4. *Склеювання основи.*
5. *Усунення поверхневих забруднень з обох боків розчином.*
6. *Підведення левкасу в місцях втрат.*
7. *Потоншення лакової плівки зі зняттям воскових крапель.*
8. *Зняття записів на руках Богородиці**.*
9. *Тонування.*
10. *Покриття ікони захисним шаром.*

Укріплення фарбового шару та ґрунту проводилось водним розчином міздрового клею від 3% до 6% з антисептиком (спиртовий розчин прополісу). Дезінфекція іконного щита проведена 3% спиртовим розчином катаміну АБ з розрахунку 1,25 мл розчину на 1 дм^3 з обох боків. Основа склеєна 15% водним розчином міздрового клею з додаванням 15% водного розчину ПВА 1:1 за допомогою струбцин. У місцях втрат левкасу підведено реставраційний ґрунт — 8% водний розчин міздрового клею з сухою просіяною крейдою (1:1,5) та кілька крапель натуральної лляної оліфи. Ґрунт залишований до рівня авторського. Для потоншення лакової плівки на малярській поверхні методом проб дібрано такий склад: спирт — 30 ч., + пінен — 40 ч., + толуол — 10 ч., + дистильована вода — 60, + декілька крапель H_4OH і лляної олії. На імітаційному лаку „під золото" на посрібленні знято забруднення та кіптяву таким складом: 8 частин детергенту (10% водний розчин ОП-10), + 2 частини уайт-спіриту. Воскові краплі вибиралися механічно, за допомогою скальпеля з довибором уайт-спіритом. Пізні записи на ликах Богородиці та Христа і руках Богородиці виконані темперними фарбами. На руках Марії їх усунуто механічним способом за допомогою скальпеля. Усі консерваційні заходи та розчищення проводились під контролем мікроскопа МБС-10. Тонування під авторський колір і тон у місцях втрат проведено акварельними фарбами. Ікону покрито захисним шаром лаку акрилу-фісташкового з піненом у співвідношенні 1:3. У процесі виконання реставраційних робіт визначено послідовність накладання фарб на мафорії Богородиці[7].

---

* Хімічні досліди проводила хімік-технолог ЛКУДМ ім. І. Труша Галина Гольчук. Мікробіологічні аналізи провела Галина Осьмак — науковий працівник з біологічних досліджень Львівської філії ННДРЦ України.

[6] Мельник І. Хімія для реставрації. До питання контролю реставраційних процесів // Вісник інституту „Укрзахідпроектреставрація".— Львів, 1996.— № 5.— С. 92.

** Враховуючи високу художню вартість записів початку XVIII ст. на ликах Богородиці та Христа, їх вирішено розшарувати і перенести на іншу основу, проте через брак матеріалів зробити це не вдалося.

[7] Паспорт реставрації пам'ятки історії та культури.— Архів кафедри реставрації ЛКУДМ ім. І. Труша.

Реставрована намісна ікона Богородиці виконана на високому професійному та мистецькому рівні. Вона репрезентує півфігурне зображення Марії, що тримає на лівій руці Христа, її голова трохи нахилена до Ісуса, кисть правої руки, яка вказує на Нього, — перед грудьми. Лики Богородиці та Христа звернені на глядача. Ісус правою рукою благословляє двоперсно. Лики м'яко модельовані. Богородиця зображена в сіро-синій туніці з облямуванням на руках і під шиєю та в темно-червоному з яскраво-червоними полисками на висвітленнях мафорії з темно-зеленими викотами. На її чолі та правому плечі — золотисті зірки. Ісус — у білому хітоні з облямуванням під шиєю і на плечі, підперезаному червоним пояском, поверх хітона на ньому вохристо-коричневий гіматій із золотим асистом. Німби гладкі, окреслені двома ритованими у левкасі лініями. Німб Христа хрещатий, з різьбленими літерами „ѠОН". Над плечем Богородиці та німбом Христа різьблені монограми: „МР ѲҮ", „ІС ХС". Тло ікони посріблене на поліменті з різьбленими соковитими орнаментальними рослинними мотивами.

Малярство, що виконане яєчною темперою і подекуди подібне до емалі, вражає насамперед колоритом. Тут з особливою силою грають сміливі зіставлення кольорів. Кіноварна червона на мафорії, яка то палає, то тихо жевріє, в поєднанні з золотим асистом та сріблениям на тлі (з імітацією „під золото") надає іконі урочистости та святковости. Добір інших, холодних — синього на туніці, трав'янисто-зеленого на викотах мафорія Богородиці, холодно-білого хітона та теплого вохристо-коричневого гіматія Христа вносить рівновагу, створює якийсь особливий життєрадісний ритм, сповнений внутрішньої динаміки, що вабить і радує око.

Новознайдений твір маляра Д. Роєвича увійде до окремої групи богородичних ікон, що мають усі прикмети малярства майстрів жовківської школи.

Після розкриття ікони стало зрозумілим, що живописні прийоми І. Рутковича та трактування намісного образу Богородиці в іконостасі Вознесенської церкви у Волиці-Деревлянській мають дуже багато спільних рис з намісною іконою Богородиці 1666 р. з церкви Різдва Богородиці у Боброїдах. Особливо композиційне та колірне вирішення і різьблення тла ікони з Волиці-Деревлянської подібне до малярства Д. Роєвича. Порівняння цих двох пам'яток підтверджує слова В. Свєнціцької про те, що в творах І. Рутковича виявляється найбільше спільних рис у малярських прийомах і трактуванні образу з майстрами жовківської школи другої половини XVII ст. — Іваном Поляховичем, Дем'яном Роєвичем, невідомим майстром намісних ікон у Старій Скваряві (1677—1687, Львів, Музей історії релігії)[8]. Намісні ікони іконостасу зі Старої Скваряви різного часу та різного письма. Намісна ікона Богородиці Одигітрії цього іконостасу має раніше походження і вставлена в дещо пізніше обрамлення, яке не відповідає її розміром: краї ікони вздовж усього периметра заховані під рамою. Очевидно, вона раніша від інших ікон намісного ряду цього іконостасу й за манерою письма належить авторові нововідкритої намісної ікони Богородиці у Боброїдах — Д. Роєвичу.

У Національному музеї у Львові зберігаються дві невідомого походження намісні ікони зі збірок Музею Ставропігії — „Старозавітна Трійця" та

[8] Свєнціцька В. Іван Руткович...— С. 119, 128, 131.

„Іван Предтеча", перша з них датована 1667 р. і має авторський підпис маляра Дем'яна[9]*. Але ікона перемальована олійними фарбами і не дає уявлення про авторське малярство. Тому до її розкриття неможливо зробити висновок про те, чи мають обидві пам'ятки якийсь стосунок до творчости Д. Роєвича.*

Відкриття збереженої у Боброїдах ікони Богородиці з намісного ряду іконостасу 1666 р. роботи Д. Роєвича дає важливе доповнення до скромної поки що спадщини жовківського малярського осередку того періоду, який передує діяльности найвідомішого місцевого маляра XVII ст. І. Рутковича[10]*. Пізніша намісна ікона Богородиці в іконостасі церкви у Волі-Висоцькій демонструє розвиток індивідуального почерку митця. Ідентифіковані богородичні ікони Д. Роєвича привертають увагу до особи досі відомого лише зі скупих документальних свідчень попередника І. Рутковича, а високий професійний рівень новоатрибутованих ікон вказує на те, що забутий митець — не лише яскрава фігура серед жовківських майстрів свого часу, а й один з цікавих представників західноукраїнського малярства другої половини XVII ст.*

Ярослав МОВЧАН

[9] Під записом репродукована: Свєнціцька В. Іван Руткович...— С. 61; Жолтовський П. М. Художнє життя...— С. 127.

[10] Мистецьке середовище Жовкви першої половини і середини XVII ст. коротко розглянуто: Александрович В. Початки жовківського мистецького осередку // Збірник матеріалів українсько-польського практичного семінару „Історична, мистецька та архітектурна спадщина Жовкви: проблеми охорони, реставрації та використання" в рамках проекту „Вирішення соціально-економічних проблем Жовкви з використанням її культурної спадщини" за участю Фонду Євразія та Міжнародного фонду „Відродження" при підтримці Агентства США з Міжнародного Розвитку, Жовква, 23—24 квітня 1998 р.— Жовква; Львів, 1998.— С. 103—105.

ІКОНА СВЯТОГО МИКОЛАЯ МИЛЕЦЬКОГО СУЧАВСЬКОГО МАЛЯРА ГРИГОРІЯ БОСИКОВИЧА

До того часу, як пощастило віднайти авторський живопис на давній іконі св. Миколая з Милецького монастиря у колишньому Ковельському повіті (нині Старовижівський район) на Волині, всім, хто цікавився цією пам'яткою, доводилося задовольнятися переказами, що з бігом часу перестали віддзеркалювати конкретні факти[1]. *Зокрема, у нотатках від 1852 р. милецького архимандрита Григорія, котрий зібрав, за різними джерелами, чимало цінних історичних відомостей, лише коротко зазначено, що ікону св. Миколая в кіоті „чисто древней кисти греческой" 1593 р., правдоподібно, дарували Олександр Пронський або Януш Сангушко-Заславський. Точніше припущення висловив інший милецький архимандрит Олексій, твердячи, що 1542 р.*[2] *ікону подарував монастирю князь Федір Сангушко. Д. Гордєєв, перший з фахівців, який вивчав образ, не згоджувався з тим, що твір слід датувати 1593 р. — часом, коли фундаторами монастиря стали вже згадані князі Олександр Пронський і Януш Сангушко-Заславський. Він був схильний пов'язувати виконання ікони зі спорудженням монастирської церкви, тобто датувати її другою чвертю чи серединою XVI ст.*[*] *С. Таранушенко, покликаючись на гіпотетичне розшифрування дати в дуже пошкодженому авторському написі, схилявся до 7097, або 1589 р.*[3] *В. Свєнціцька, характеризуючи колорит і певні живописні прийоми милецької ікони, говорить про її близькість до робіт малярів Львівщини та Самбірщини, зокрема, до іконостасу з Наконечного, але твір датує 1586 р.*[4] *П. Жолтовський обмежився вказівкою на виконання ікони у другій половині XVI ст.*[5]

А проте спроби за світлиною реконструювати означення року в згаданому написі дали дещо інші результати. У правій частині ниж-

---

[1] Вознесенский А., Гусев Ф. Житие и чудеса св. Николая Чудотворца и слава его в России.— Санкт-Петербург, 1899.— Ч. 2.— С. 502—503.

[2] Алексей, архим[андрит]. Древняя святыня, временно пребывающая в г. Харькове (див.: Додаток, № 3).

[*] Див.: Додаток, № 6.

[3] Таранушенко С. А. Два волынских памятника станковой живописи XVI в. // Реставрация и исследования памятников культуры.— Москва, 1982.— Вып. 2.— С. 226—227. Статтю написано на початку 1970-х рр.

[4] Див.: Історія українського мистецтва.— К., 1967.— Т. 2.— С. 270. А також: Словник художників України.— К., 1973.— С. 34.

[5] Жолтовський П. М. Словник-довідник художників, що працювали на Україні в XIV—XVIII ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.— К., 1962.— Вип. 7—8.— С. 196. Пізніше автор врахував наше уточнення: Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст.— К., 1983.— С. 117.

нього рядка, крім задовільно збереженої літери З, що означає число „тисяча“, можна помітити знак, котрий нагадує і λ (30), і Ѧ (1), і Д (4), але ототожнити його з будь-яким з них не можна, бо вони в тому ж таки тексті відтворені з іншими палеографічними особливостями. Загадковий знак, очевидно, є правою частиною пошкодженої літери М, бо тільки вона могла за розмірами дорівнювати З. Оскільки за М (40) стоїть ѿ, брак одиницъ не викликає сумніву. Отже, маємо 7040, або ж 1532 р. Його, власне, й слід вважати датою виконання ікони св. Миколая з Милецького монастиря.*

*В історії цього твору досі немало загадок. За твердженням архимандрита Олексія, милецька ікона — це копія ікони св. Миколая з начебто Вербського монастиря, яку на замовлення князя Федора Сангушка зробив Григорій Босикович. Перевірити це повідомлення неможливо, бо вербська ікона не збереглася. Протоієрей М. Фомін писав про те, що наприкінці XVII ст. католики заволоділи Милецьким монастирем, викрали коштовну шату, а „образ грубо испортили, изрезали живопись, наложили алебастр, по всей доске, до самых краев ее нарисовали новый образ, подражая южнорусским народным иконам святителя, и одели образ в новую небогатую ризу**“. Однак за іншими джерелами греко-католицьким монастир став щойно у 1720-х рр. і залишався таким до 1839 р., а давнє зображення було перемальоване у XVIII ст. З початком Першої світової війни й наближенням фронту ікону 1915 р. вивезено до м. Ізюма на Слобожанщині, де її стали носити у хресних ходах. Несприятливі температурні умови позначилися на стані збережености пам'ятки: почала лущитися фарба, розтріскалася дошка. Щоб запобігти дальшій руйнації, ікону перевезено до Покровського монастиря у Харкові. Саме тут, захоплений своїм „відкриттям“, художник І. Москальов мало не знищив твору, прагнучи якнайшвидше звільнити з-під левкасу авторський живопис. Нині важко сказати, хто в тому, що цей живопис був дуже пошкоджений, винний більше — греко-католики XVIII ст. чи харківський „реставратор“. Тоді ж виявлено й авторський напис сучавського майстра Григорія Босиковича і дату виконання, яку ми прочитали як 1532 р.*

Революційні події застали ікону св. Миколая Милецького у Харківському церковно-археологічному музеї. Разом з його збірками твір у 1920 р. потрапив до Музею українського мистецтва, пізніше, 1933 р., — до місцевого художнього музею. Після німецької окупації міста восени 1941 р. подальша доля ікони не відома.

Саме у Харкові наприкінці 1916 р. милецька ікона викликала неабияке зацікавлення церковної та наукової громадськости. У місцевій пресі про неї з'явилися статті. Здебільшого популярні, вони, проте, варті уваги, бо подають цікаві подробиці. Тоді ж фахову статтю написав колишній асистент університетського музею проф. Д. Гордєєв, але вона залишалася ненадрукованою. Згодом разом з іншими матеріалами вчений передав її для дальшого дослідження пам'ятки тодішньому директорові Музею українського мистецтва С. Таранушенкові. Останній сфотографував ікону і зробив ретельно виконані кальки. Ці матеріали С. Таранушенко передав

* Дату прочитано 1975 р., і з нею тоді погодилися С. Таранушенко, П. Жолтовський, В. Свєнціцька.

** Див.: Додаток, № 4.

*нам. У 1975 р. автор цієї публікації написав статтю, а також підготував до друку наявні матеріали, додавши до них дещо пізніше розшукане листування з Археологічною комісією**. *Всі ці матеріали, які мали з'явитися друком у Бухаресті, опубліковані, проте, не були. Потреба у їх виданні була пов'язана ще й з тим, що стали відомі твори, котрі належать, якщо не самому Григорієві Босиковичу, то митцям його оточення.*

Ікона св. Миколая з Милецького монастиря вже обпиляна мала близько 158х105 см. Вона була храмовим образом, а отже, сучасницею монастирської церкви, збудованої заходами й коштом князя Федора Сангушка. Іконна дошка дубова, з ковчегом з чільного боку й двома врізними шпугами із зворотного. Півфіґуру св. Миколая написано на золотому тлі, у світлих і прозорих тонах. Святитель одягнений у білий фелон-поліставрій зі срібними хрестами й золотими та кіноварними квадратами. Поверх фелона зображено блідо-зелений, орнаментований галузкою омофор. Живопис виконано з використанням ретельно нанесеної по левкасу граф'ї. Її контурів маляр дотримувався як в основному рисунку, так і в написанні хрещатого полотна фелона, бганок котрого, означених чорним контуром, зовсім не узгоджено з його загальним декоративно-площинним осмисленням. Обличчя й руки писано по брунатно-зеленому санкирові, з легкими й соковитими білильними відблисками, широко застосовуваними у моделюванні форм. Очі, ніс, губи окреслено чорними „описами". Волосся та борода писані сірувато-блакитним тоном поверх брунатного, до того ж промальовані чіткими білильними мазками, котрі виразно підкреслюють орнаментально-декоративне переплетення пасом, що, власне, становить чи не найпомітнішу формальну особливість манери митця. Німб означено граф'єю й заповнено рельєфним рослинним орнаментом. Правицею святитель благословляє, а в лівій руці тримає Євангеліє з кіноварним обрізом, розгортуте на тексті від Йоана (X, 9—12). Кириличний текст відтворено вісьмома рядками, з елементами в'язі у формах літер. Характерні риси обличчя — високий лоб, густі, з'єднані на переніссі брови, виразно окреслені вилиці, виявлені рельєфом м'язи, особливо на шиї.

У верхній частині ковчега, на рівні голови св. Миколая, можна завважити залишки знищених при поновленні твору півфіґурних зображень Христа з Євангелієм і Богородиці з єпископським омофором у руках. У нижній частині середнього поля ікони зберігся напис чіткою білою в'яззю на синьому тлі. Накреслення деяких літер і навіть цілі слова пошкоджені. Здогадний текст напису може бути прочитаний так: „Николая святителя образ сей написася рукою многогрешнаго Григория Босиковича, волошина из Сучавы места, в лето от создания мира 7040, от воплощения Сына Божия..."

Дещо гірший стан композицій зі сюжетами з житія св. Миколая, вміщених — по шість з кожного боку — на бічних полях ікони. Найбільше пошкоджені верхні сцени. Перелік зображень такий: 1. Різдво

* Додаток, № 5. У листі від 12 жовтня 1972 р. С. Таранушенко писав: „В долучених до цього матеріалах знайдете частину писаних і рукою небіжчика Дмитра Петровича Гордієва. Він переді мною був асистентом університетського музею. Він передав мені частину своїх матеріалів, про які знав, що їх не використає, а вони можуть придатися мені або комусь іншому. Тому і я маю право використати їх на тих же умовах, якщо Ви не матимете заперечень".

св. Миколая; 2. Хрещення св. Миколая; 3. Початок навчання; 4. Поставлення в дияконі; 5. Поставлення у пресвітери; 6. Посвячення св. Миколая в єпископи; 7. Св. Миколай рятує від страти невинних; 8. Визволення Василя, Агрикового сина; 9. Урятування корабля, який тоне; 10. Урятування на воді Дмитра; 11. Успіння св. Миколая; 12. Перевезення мощей з Мир до Бари.

Як уже зазначалося, ікону обпиляно. Можна припустити, що знизу відрізано частину, не більшу за розмір заввишки одного житійного клейма, або ж близько 26 см. Судячи з композиційних схем обабіч великого зображення святителя, бічні поля знищено на 8—10 см. Утім, враховуючи наявність сюжету, що часом є прикінцевим у житійному циклі, не беремося наполягати на ймовірному існуванні внизу ще принаймні п'яти композицій, три з яких мали б бути вміщені під центральним образом. Цілком можливо, що житійний цикл був поданий у вигляді, характерному для італійської ренесансної традиції[6]*. Однак не варто відкидати й можливість доповнення циклу п'ятьма сценами чудес, добре знаними з численних житійних ікон св. Миколая візантійського, слов'яно-балканського, українського та російського походження*[7]*. Отже, можна припустити, що первісні розміри ікони св. Миколая з Милецького монастиря дорівнювали приблизно 185x125 см або ж 160x125 см.*

На житійних іконах св. Миколая в українській мистецькій традиції постать святителя зображено звичайно на повний зріст, зображення зумовлене циклом з дванадцяти житійних клейм, розміщених або обабіч та знизу, як-от на іконах з Горлиці й Наконечного[8]*, або лише обабіч фіґури, як на іконі з Дальови*[9]*. За таким принципом розміщено зображення також у рельєфі початку XIV ст. на східному фасаді базиліки св. Миколая в Барі*[10]*. Ця обставина дає підстави припустити існування іконографічної традиції, тісно пов'язаної з широковідомим італійським осередком культу св. Миколая, де від 1087 р. перебувають його мощі. Цілком можливо, на певний взірець вказав волоському маляреві з Буковини український магнат, на замовлення якого створено ікону. Зокрема, вже йшлося про переказ, нібито милецький образ — це відтворення давнішої ікони, котра була у Вербках*[11]*.*

---

[6] Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения.— Москва, 1956.— Т. 1.— Табл. 158, 160.

[7] Див.: Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— К., 1976; Ševčenko N. P. The life of Saint Nicholas in Byzantine Art.— Torino, 1983; Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века.— Москва, 1983.

[8] Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1929.— Табл. 26, рис. 39.

[9] Там само.— Табл. 90, рис. 139; Свєнціцький І. Іконопись Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1928.— Рис. 71, 77, 78.

[10] Томић-де Муро В. Српске иконе у цркви св. Николе у Барију, Италија // Зборник за ликовне уметности.— Нови Сад, 1966.— Књ. 2.— С. 120, слик. 6.

[11] З Вербським монастирем в останні роки свого життя був пов'язаний князь Андрій Курбський, що втік з Москви до Литви, від 1571 р. одружений з Марією Голштанською, мати якої походила з князівського дому Сангушків (Иванишев Н. Д. Жизнь князя А. М. Курбского в Литве и на Волыни.— К., 1849.— Т. 1.— С. X, 157; Горский С. Жизнь и историческое значение князя А. Курбского.— Казань, 1858.— С. 165; Яковенко Н. М. Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII ст. (Волинь і Центральна Україна).— К., 1993.— С. 135). У своєму заповіті він наказує „поховати в манастыру ковелском у светои

Хоча можливости простежити ґенезу образа немає, відмовлятися від пошуків мистецького середовища пам'яток, до котрого могла б належати ікона з Милецького монастиря, не варто. Зіставлення її з приступними для порівняння зразками, правда, поки що дає досить скромні результати. Подібний образ св. Миколая, що нині зберігається у монастирі Варатець, походить з монастиря Ришка поблизу Сучави й датується XV ст.[12] *Схожі у них не лише загальна іконографічна схема з півфіґурами Христа і Богородиці, а й певні прийоми моделювання, рослинний візерунок рельєфного німба. Подібно відтворено також обличчя і бороду, пальці рук, вуха. Наявні й розбіжності. Зокрема, на полях ікони з Варатець уміщено не житійний цикл, а постаті святителів. Цей твір, виконаний, мабуть, на зламі XV—XVI ст., поза сумнівом, репрезентує продукцію сучавського мистецького осередку. Сучавські ікони, починаючи від середини XVI ст., стають більш декоративними за манерою виконання, часто помітно спорідненими з витворами італо-критських малярів*[13].

Пробуючи дещо вужче окреслити мистецьке оточення, до якого, ймовірно, належав Григорій Босикович, варто врахувати певні особливості двох елітарних за виконанням ікон, датованих 1522—1523 рр. Йдеться про зображення святих Семена і Сави Сербських та „Зняття з хреста" з постатями осіб, належних до воєводської родини[14]. *Маляр милецької ікони, безперечно, виказує відмінну індивідуальну манеру письма, більш графічну, але водночас він орієнтований на взірці високого мистецького ґатунку, в яких було ще досить добре чутним відлуння царгородської традиції.*

Не відомо, як довго працював на Волині сучавський маляр Григорій Босикович, адже достеменно знаємо лише єдиний його підписаний і датований твір, який до того ж втрачено. Проте останніми десятиліттями в Галичині виявлено кілька ікон, стиль і манера виконання яких помітно нагадують твір 1532 р. з Милецького монастиря на Волині. Це, зокрема, дві чинові ікони з Буська з постатями апостолів Петра і Пав-

Троици в Вербце в церкви". Описуючи невеличке селище Вербку, мандрівник XIX ст. сповіщає: „Недалеко от села, среди болот, образовавшихся при разлитии реки Турии, возвышается остров, имеющий не более версты в окружности. На этом острове построен был монастырь святыя Троицы, в котором Курбский завещал похоронить себя [...] Я не нашел ни древних образов, ни церковной утвари, которая напоминала бы о князе Курбском. Еще при жизни Курбского игумен вербский Исаия в 1582 году бежал из монастыря, забрав оправленное серебром евангелие, серебряные чаши и другие вещи церковные. Только образ св. чудотворца Николая, древней византийской живописи, напоминает, что здесь некогда молилась Русь Московская" (Иванишев Н. Д. Жизнь князя...— С. 325—326). Не позбавлені вартості як історичне джерело відомості, запозичені з опису дерев'яної монастирської церкви від 1760 р.: „Достоверные люди говорят, что этот образ существует здесь около двухсот лет и славится чудесами, которые, впрочем, нигде не описаны" (там само.— С. 326). Тому важко сказати, що дало підстави для версії про те, що вербську ікону Григорій Босикович використав 1532 р. як взірець.

[12] Nicolescu C. Icoane vechi româneşti.— Bucureşti, 1976.— P. 23, pl. 2, 3 (N 1).

[13] Там само.— P. 25—29, pl. 14—43. Пор.: Chatzidakis M. Les débuts de l'école crétois et la question de l'école dite italogreque // In memoria di Sofia Antoniadis.— Venezia, 1974.— P. 169—211.

[14] Nicolescu C. Princesses Serbes sur le trône des Principautes Roumaines: Despina-Militza, princesse de Valachie // Зборник за ликовне уметности.— Нови Сад, 1969.— Кн. 5.— С. 95—117, слик. 5—12.

ла. Вони походять з іконостасу дерев'яної церкви Параскеви П'ятниці. Звичайно, можна дискутувати про те, чи маємо справу з витворами пензля того ж Григорія Босиковича, а чи радше якогось іншого маляра того ж стилістичного напряму**. Варто, однак, зосередити увагу на типі моделювання вилиць, носа, брів, очей, волосся і особливо вуха. Б. Бернсон, аналізуючи визначальні риси у випадках, у яких ідеться про тотожність авторів, звернув увагу на те, що у відтворенні волосся маляр, щоб досягти того ж враження, щоразу вдається до тих самих прийомів. Дослідник особливо підкреслює звичні для певного ренесансного маляра прийоми в зображенні вуха, які той послідовно використовує, бо вони вже належать до його особистої манери[15]. Якщо це спостереження застосувати до милецької ікони та образів з Буська, то припущення про авторство Григорія Босиковича можна вважати принаймні допустимим. Правда, в запису на стіні колишньої П'ятницької церкви в Буську говориться про те, що іконостас виконано у 1520-х рр. Це, однак, аж ніяк не може бути підставою для того, щоб відкидати можливість залучення до виконання буських ікон когось іншого зі сучавських малярів.*

Як ще більше віддалену аналогію можна розглядати голову зображеного на повен зріст св. Миколая на іконі з с. Макунева в Галичині[16]. Це, без сумніву, твір українського митця, добре обізнаного з тим мистецьким напрямом буковинського іконопису, представником якого був на Волині Григорій Босикович. Не відомо, чи мала ця течія помітний вплив на творчість місцевих малярів. Стосовно ж відповідальних замовлень стороннім майстрам, то, видно, побутувала певна традиція, мабуть, чимось виправдана. Пізніше, 1579 р., Федуско зі Самбора виконав храмову ікону для волинського села Іваничі[17], а молдавський воєвода Олександр із Ясс пише 22 квітня 1565 р. листа Успенському братству у Львові з проханням прислати „зукров" (зографів, іконописців), котрі виконали б на його замовлення розписи храму[18]. Така просьба може здатися дивною, бо монументальний живопис у тогочасній Буковині переживав свій зоряний час[19], як і румунський стінопис узагалі[20]. Та мотиви запрошення могли бути різними.

---

* Спостереження художника-реставратора В. Мокрія (Львів)

** П. Жолтовський заперечував можливість авторства Григорія Босиковича, аргументуючи тим, що милецька ікона мала суворіший колорит.

[15] Бернсон Б. Основы художественного распознавания // София.— 1914.— № 1.— С. 54.

[16] Свєнціцький-Святицький І. Ікони...— Іл. 125; Історія українського мистецтва.— Т. 2.— С. 275.— Іл. 191.

[17] Теодорович Н. И. Город Владимир Волынской губернии в связи с историей Волынской иерархии.— Почаев, 1893.— С. 195; Історія українського мистецтва.— Т. 2.— Іл. 190.

[18] Юбилейное издание в память 300-летия основания Львовского Ставропигийского братства.— Львов, 1886.— С. XIX.

[19] Див.: Schmidt W. Suczawa's historische Denkwürdigkeiten.— Czernowitz, 1876; Podlacha W. Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny.— Lwów, 1912.— S. 17—18; Ştefănescu I. D. L'évolution de la peinture religieuse Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jasqu'au XIXe siécle.— Paris, 1928.

[20] Dumitrescu C. L. Pictura murală din Tara Românească în veacul al XVI-lea.— Bucureşti, 1978.

Григорій Босикович. Св. Миколай Милецький. 1532 р.
Ікона не збереглася

Микола Милецький. Посвячення в єпископи. XVI ст.
Ікона не збереглася

Відомо, що після 1340 р. Буковина підлягала охридському архиєпископові[21]. *І хоча 1399 р. молдавський князь Юга заснував самостійну митрополію з резиденцією в Сучаві, а в першій половині XV ст. молдавський господар Олександр Добрий заклав й буковинську єпископію, культурні зв'язки з Македонією не переривалися. Міцними виявилися й зв'язки з мистецтвом Сербії. Сербські митці, як відомо, у XVI ст. працювали також на східних землях тодішнього Великого князівства Литовського. 1557 р. в Супрасльському монастирі неподалік від Білостока Нектарій Сербин прикрасив стінописом Благовіщенський собор, споруджений між 1509 і 1516 рр. на кошти великого маршала князівства Литовського Олександра Ходкевича й митрополита руського і архиєпископа смоленського Йосипа Солтана*[22]. *Заслуговує на увагу також той факт, що на замовлення сина Федора Сангушка, князя Дмитра 1551 р. переписано Четвероєвангеліє для босанського монастиря Папрачі*[23], *очевидно, пов'язаного не лише з Польщею і Литвою, а й з Московщиною. Принаймні ченці згаданого монастиря на чолі з ігуменом Григорієм 1551 р. побували в Москві*[24]. *Наведені факти переконують у тому, що ікона сучавського маляра Григорія Босиковича, виконана на замовлення князя Федора Сангушка, не ізольований факт у культурному житті XVI ст.*

Милецький монастир, розташований поблизу колишньої резиденції старшої лінії князів Сангушків — Несухоїжа, був родинною обителлю цього князівського роду[25]. *За поділом маєтностей між Сангушковичами він дістався Михайлові Сангушку, а від нього перейшов до його сина — Василя Ковельського. Саме з ним батько згадуваного князя Федора, Андрій Сангушко, провадив перемови стосовно Милецького монастиря. Нарешті 21 травня 1522 р. між цими князями стала угода, за якою Василь Михайлович поступався князеві Андрію монастирем в обмін на інші маєтки*[26]. *Але остаточно Милецький монастир перейшов у володіння старшої лінії князів Сангушків лише завдяки клопотам Федора Андрійовича, котрий почав заходи у цій справі 13 грудня 1531 р. і завершив 26 жовтня 1533 р.*[27] *Князь Федір віддав Василеві Ковельському свій маєток Мостище, а натомість дістав Милецький монастир з належними йому селами.*

Отже, прочитана в напису Григорія Босиковича дата цілком узгоджується з даними актового матеріалу. Ікону написано 1532 р., якраз тоді, коли князь Федір Сангушко докладав зусиль до того, аби дістати

---

[21] Голубинский Е. Краткий очерк истории православных церквей болгарской, сербской и румынской или молдо-влахийской.— Москва, 1871.— С. 382—385.

[22] Петковић С. Нектарије Србин, сликар XVI века // Зборник за ликовне уметности.— Нови Сад, 1972.— Књ. 8.— С. 209—220.

[23] Там само. — С. 212.

[24] Стојановић Љ. Стари српски записи и натписи.— Београд, 1905.— Књ. 3.— С. 157.

[25] Див.: Яковенко Н. М. Українська шляхта...

[26] Archiwum książąt Sanguszków w Sławucie / Wydane przez B. Gorczaka.— Lwów, 1890.— Т. 3.— S. 231—232 (N CCXXXVIII).

[27] Там само.— S. 391—392 (N CDXXI), 423—425 (N CDL), 437 (N CDLX), 442—443 (N CDLXIII); Викторовский П. Г. Западно-русские дворянские фамилии, отпавшие от православия в конце XVI и XVII вв. Князья Сангушки // Труды Киевской духовной академии.— 1910.— Март.— С. 356—358.

Милецький монастир. Коли ж домігся свого, побудував кам'яний храм[28]. *Про забезпечення монастиря йдеться у записі від 1542 р. в напрестольному Євангелії*[29]. *Федір Андрійович був одружений з Анною Деспотівною, дочкою волоського господаря, і мав від неї синів Дмитра, Андрія, Романа та Ярослава, а також дочок Федору й Марину. В заповіті від 9 листопада 1547 р. він, зокрема, пише: „Што есми обещал до образа наместныя иконы Успения святое Пречистое у Печерском манастыри у Киеве на оковане ланцух мой золоты, у котором двесте черленых [...] А што ся тъкнет манастыря светого Николы у Мельцех в недобудовани церкви муру и в недостатку святостей, образов, книг и риз и иншких потреб церковных, тое все водлуг потребы жона и дети мои зо всех имений моих ку той церкви мають справит"*[30] *і далі: „Ку тому теж наливки мои серебреные меншие и двенадцать тарелей сребреных старых до манастыра Мелецкого на потребы церковные"*[31]. *Отже, мурована церква ще 1547 р. залишалася недобудованою.*

Князь Федір Сангушко виявив бажання бути похованим у Печерському монастирі в Києві, разом зі своїми предками. Але вже його син Роман (воєвода брацлавський, гетьман дворний великого князя литовського, староста житомирський, державця річицький), одружений з донькою Григорія Ходкевича, в духовному заповіті від 1571 р. наказує: „а тело мое грешное имает быти поховано в монастыру моем отчизном Мелецком"[32]. *Князь Федір Сангушко написав свій заповіт у листопаді 1547 р., а наступного, 1548 р. про нього згадано вже як про небіжчика. Проте зі смертю князя доба розквіту Милецького монастиря не закінчилася.*

Родинні зв'язки князівського дому Сангушків пояснюють причини залучення до виконання ікон іноземних митців. Що стосується Григорія Босиковича, то він приїхав із батьківщини дружини Федора

[28] Orłowicz M. Ilustrowany przewodnik po Wołyniu.— Łuck, 1929.— S. 177—178; Годованюк О. М. Дослідження маловідомого архітектурного комплексу // Мистецтво і сучасність: Збірник наукових праць.— К., 1980.— С. 194—198. Неправдивим є твердження, нібито перша згадка про Милецький монастир належить до 1532 р. (Денисов Л. И. Православные монастыри Российской империи.— Москва, 1908.— С. 163), як і твердження про те, що чернече життя в ньому започаткували ченці Вербківського монастиря (Омелянский Л. Некоторые сведения из истории Мелецкого монастыря // Вестник Юго-Западной и Западной России.— 1863.— Т. 2.— С. 45—46). Про князя Ф. Сангушка див.: Лонгинов А. В. Князь Федор Любарт Ольгердович и его потомки князья Сангушки. Генеалогическое исследование // Труды Виленского отделения Московского предварительного комитета по устройству в Вильне IX Археологического съезда.— Вильна, 1893.— С. 298—300; Теодорович Н. И. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии.— Почаев, 1893.— Т. 3.— С. 399—405; Баумгартен Н. А. К родословию князей Глинских, Вишневецких, Сангушек, Чарторийских и Збаражских // Летопись Историко-родословного общества в Москве.— 1908.— Вып. 4.— С. 25; Викторовский П. Г. Западно-русские дворянские фамилии...— С. 356—360.

[29] Archiwum książąt Sanguszków w Sławucie.— T. 4.— S. 314 (N CCLIV).

[30] Там само.— S. 563 (N CDXXX).

[31] Там само.— S. 564.

[32] Лонгинов А. В. Князь...— С. 302. Про рукописи з Милецького монастиря див.: Петров Н. И. Описание рукописных собраний, находящихся в Киеве // Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских. — 1892.— Кн. 161, ч. 2, отд. 1.— С. 175—235. Серед них значиться: Inwentarz monastyru archimandryi Mieleckiey z dyspoziciey starszych, sporządzony roku pańskiego 1766 (N 107).

Андрійовича, Анни Деспотівни і, можливо, навіть скористався її протекцією.

Отак у зв'язку з однією пам'яткою, знайденою і втраченою впродовж лише чверті століття, постає чимало важливих питань. Деякі з них, на жаль, залишаються без відповіді. Проте, гадаємо, стосовно ікони св. Миколая Милецького останнього слова ще не сказано.

Користуємося слушною нагодою низько вклонитися світлій пам'яті проф. С. Таранушенка, котрий старанно зберіг матеріали, що становлять зміст Додатка. Кальки, які виконав учений, пожовкли і стали майже непридатними до використання. Тож висловлюємо щиру подяку і Є. Фрідгельмові, котрий зумів ці кальки відтворити, що дало змогу долучити їх до наших ілюстрацій.

Василь ПУЦКО

ДОДАТОК

№ 1

1852 р. — Із записки настоятеля Милецького монастиря на Волині, архимандрита Григорія

Местопребывание монастыря

Мелецкий монастырь находится Волынской губернии, Ковельскаго уезда в местечке Мельцах, разстоянием от г[орода] Ковля к западу в 28 верстах, при почтовой дороге, идущей из Ковля в Брест-Литовский. Он построен на левом береге речки Туры, в нескольких от нея саженях.

По древним актам и по делам процессовым, местечко именуется не Мельцы, а Милец, и монастырь не Мелецким, а Милецким.

Первые монахи Мелецкаго монастыря

Живо и теперь предание в устах народа, что когда Вербковская Обитель была истреблена до основания пожаром, то ея жильцы православные иноки, севши в лодки, отправились на жительство вниз по речке Турие, прямо к урочищу Милец, прежде уже им знакомому. По какому случаю Вербковская Обитель подверглась жестокости пожара и в котором именно столетии переселились с того поводу сии монахи в так названный ими Милец, древность не сохранила о сем исторических памятников.

Соорудили Первоначально Церковь во Имя Преображения Господня.

Текст дарственной Грамоты Князя Феодора Сангушки

Во имя Божие я, раб Божий Феодор Андреевич Сангушко, Староста Володимирский, Маршалок земleволынское, чиню ведомо сим писанем моим, што есьми збудовал Церков у Мельцех Монастырь на реце Турье великому Господу Богу в Троице славимому ку Фале и пречистой Его Матере и всем святым Его, небесным Его силам, на заложене храма

Святого Великаго чудотворнаго Миколы у Мельцех и общее житие у Монастыре застановше и в Евангелие Святое написал при Игумену Монастыря того Арсению и при его братии общеживучиму им, а придаю ку Церкви Божией к тому Монастыру моему ку Мельцом именья мое, вечно и непорушно з всем, якое [есть], а оные именья в себе мают незоставуючи на себе ничего тое ж на имя дворам песоченским из людьми и их работою к тому то двору с пашнею дворною с чиншом грошовым с данью медовою, к тому Комарово, Соловьево, Нецы, Сыново, Подсыновка, так же из их работами, с чиншом грошовым, с данью медовою и с млином, который есть под Монастырем зо всими их повинностями. А хто бы мел тое падание мое от Церквы Божией отдаляты, або хто мало у чом закривдиты жена моя, або сын мой, або хто ближний мой, анафима да буди, проклет от Милостиваго Бога Исус Христа Спаса Его Единаго и пречистой Его Матере, и от всех святых его, и от мене человека грешнаго, в сей век и будущий, который будет судити живых и мертвых о втором его святом пришествию, и воздасть комуждо по делом нашим. Аминь. Писано у Мельцех в святом Евангелию року Божого нароженья Исус Христа от воплощения спаса нашего тысяча пятьсот четыредесят второго, Месяца Маия 23 дня*.

Сего или иколо 1593 года скончался благодетельный князь Феодор Андреевич Сангушко, коего обширныя владения перешли к ближайшим его наследникам, именно: князьям Александру Пронскому и Янушу Сангушке Заславскому**.

Взяв на себя звание фундаторов, преемственно упомянутую дарственную запись князя Феодора Сангушки, благоволительно приняли имения в той записи выраженныя, все в пользу монастыря переписали, судебным порядком укрепили, за предварительным разграничением оных имений, и все таковою урядовою грамотою 1593 года м[есяца] Апреля 16 дня***.

Князь Роман Феодоров сын Сангушко, староста Житомирский, потом воевода Брацлавский, живший еще в 1532 годе, погребен в Мельцах, как свидетельствует духовное завещание 20 июля того же года в Актах гродских владимирских заявленное. Этою известностью, если не большею, Мелецкий монастырь впоследствии пользовался и у Базилианов, который у них в разряде Монастырей, ими Заграбленных, считался первым опатством на Подоле Волыни, за исключением опатства Овруческаго****.

Александр Пронский, каштелян Троцкий, имевший в супружестве Феодору Романа Сангушки дочь и Янушь Сангушко Заславский, воевода Подляский, в сем же 1593 годе обогащают новую монастырскую Церковь своими пожертвованиями, достойными знаменитых жертвователей. Из сих пожертвований значительнейшия суть следующия: а) Икона довольно не малаго размера Божия Матери, что в олтаре на горном месте в ризе серебренной, с венцами на главах Богоматери и Младенца Спасителя

* Тут і далі примітки російською мовою належать до оригіналу. Див.: Оригинальную копию сей записи при конце Евангелия, хранящагося в библиотеке монастырской, записаннаго каталогу под № 1-м.

** Див.: Визиту 1766 года и заявку сего письма in castro Horodlensi в архиве монастырском. Див.: Процессовые акта в архиве монастырском, Князья сии.

*** Див.: Урядовую выписку под буквою Е и визиту 1766 года в монастырском архиве.

**** Див.: Genealogia J[ego] m[ościów] książąt Sanguszków в архиве монастырском.

серебрянными позолоченными, каковая риза и венцы украшены восточными хрусталами, на образец рубинов, топазов и других камней, над оными венцами виднеются две диадимы чеканной работы серебренныя. На ликах сея иконы заметные признаки художества Италианскаго; б) Икона в киоте Святителя Чудотворца Николая, тоже в ризе серебренной, с сиянием вокруг главы и архиерейскою митрою серебренными. Лик Святителя Николая чисто древней кисти греческой*.

1593 годе.

Януш Сангушко Заславский,

Апреля 14 дня все подлинные Акты и права, наданные Мелецкому Монастырю, как ими самими, так и их предками, статься может из опасения вражеских набегов, забрав увез с собою в г[ород] Заслав, которыя для списания точных копий передал поверенному своему некоему Малышке, владельцу села Тележинец, лежащаго в уезде Заславском, где в скором времени тогож 1593 года все погибли, по случаю внезапного нашествия татар, ограбивших и предавших огню оное село Тележинцы, как свидетельствует протест или манифестация онаго Малышки в Актах Кременецких, означеннаго года, Августа 21 дня заявленная**.

Теперь ни одного подлинного документа в архиве монастырском нет, а находятся урядовыя выписи, из Актом тогдашних, именуемых гродских.

Начало XVIII века было началом падения Мелецкаго Монастыря.

Униаты Базилиане, налетев на Мелецкую пустыню, вторглись в Монастырь и вытеснив православных монахов, обитавших в нем слишком 175 лет, заграбили все его сокровища и все достояние; дарственную грамоту Князя Феодора Сангушки чрез некоего базилианина Дионисия Щуковскаго, проповедника, заявив 1707 года от своего имени, а потом и другия привилегии, относящияся на фундушу, водворились в монастыре***.

1713 года Мелецкий Монастырь сделался известным под именем опатства Мелецкаго, коим стали уже управлять базилианские опаты или архимандриты, вместо заведывавших оным доселе игуменов супериоров. Преимуществом опатства в здешних областях России немногие монастыри пользовались, статься может, потому, что немногие могли идти в сравнение с угодиями, коими отличался Монастырь Мелецкий. Быть опатом значило у базилианов быть полным владельцем имений, опатству принадлежащих, коими распоряжались опаты почти безотчетно****.

В которое именно время завладел опатством Мелецким сказаный Леон Шептыцкий, епископ Львовский, о том здешние Акты определительно не говорят. Из них видно только, что предместником его по званию опата Мелецкаго был архимандрит Маркиан Головня, умерший в 1746 годе, а впоследстии преемником Шептыцкаго на Мелецкое опатство наступил архимандрит Иосиф Моргулец. Сей последний вступил на опатство Мелецкое и застав оное почти со всего, что было в нем лучшаго, обнаженным, решился отыскивать собственность монастыря, предшествеником

* Див.: Копию инвентаря в архиве монастырском под буквой А.

** Див.: Выписку из актов манифестации Малышки 1593 года в архиве монастырском под буквою Н.

*** Див.: Fundationis Monaster Meleciensis oblata in castro Horodlensi 1707 года в арх[иве] Монастыря.

**** Див.: Декрет в монастырском архиве под буквою Z.

его Леоном Шептыцким и его родственниками присвоенную. Вследствие сего архимандрит Иосиф Моргулец, еще при жизни Шептыцкаго, исходатайствовал у папскаго легата в Варшаве, именно 1749 года, сентября 10 дня, декрет предписывающий Шептыцкому и родственникам его все неправильно присвоенное ими монастырю возвратить под страхом суда, в случае сопротивления. Следы указывающие на предметы, в коих оказался тогда недочет по монастырю, удостоверяют, что Леон Шептыцкий, епископ Львовский, при поступлении своем на опатство застал Мелецкую обитель в цветущем состоянии. О сем свидетельствуют претензии со стороны Монастыря и опись имущества, которую он по праву опата мелецкаго, приказал забрать и перенесть на место жительства своего во Львове. Имущество же, пришедши во Львов, заключалось следующе: а) все почти монастырское серебро, сервизы, столовые и чайные приборы, кресты, подсвечники, подносы, кувшины, церковные ампулки, все лучшие облачения священническия, в том числе две митры и жезл архимандричий и про. проч[ее]; в) значительное количество медной посуды, также свинцовых блюд, тарелок, столового белья и про. проч[ее]; с) тем же Леоном Шептыцким из Мелецкаго монастыря взяты в Львов лошадей два цуга с полною упряжью, карета четырехместная; фургон или вьючная повозка со всеми принадлежностями под шесть лошадей, четыре жеребца, и особо три лошади монастырския, в числе коих были две данные монастырю на всегдашнее поминовение, сверх сего 70 голов рогатого скота монастырскаго; независимо от всего выше писаннаго Леоном Шептыцким, опатом Мелецким, присвоено наличных капиталов монастырских около 73724 зл[отых] да заемных актов и долговых писем взято им на суммы простирающиеся до 100000 зл[отых], от каковых сумм пользовались процентами и получали возвращаемые капиталы он сам и его наследники. Самая же чувствительная рана сказанным Шептыцким Мелецкому монастырю нанесена тем, что он бывшую на каменной Церкви крышу из белой жести устроенную, приказав содрать, велел частию той жести покрить фронтом своего палацыка, а другую часть приказал представить в Львов для покрытия там другого своего новаго палацыка.

Маштаб Церкви М[елецкаго] Монастыря

Прежде было уже говорено, что нынешняя церковь сего монастыря сооружена иждивением православнаго князя Феодора Андреева сына Сангушка, около 1542 года. Это массивное здание носит на себе печать чисто готическаго вкуса. Олтарем она обращена на восток, как вообще строились тогда церкви православныя. На вид она огромностию не отличается. Посреди четырех стен капитальных, почти в квадрате сложенных, возвышается купол, в фонаре коего имеется восемь узеньких окошек. Купол сей поддерживается четырьмя довольно плотными каменными столпами. При стене восточной сделана перемычками или арка, за которую приделан олтарь со сводом каменным полукруглым, вышиной вровень с карнизом стен самой церкви. Внутренность сей церкви заключает следующее пространство: а) от царских врат до порога западных дверей 6 саженей и 2 аршина, в ширину тоже 6 саженей и 2 аршина, в вышину от пола до свода куполнаго 10 саженей. Олтарь в длину от горнаго места до царских врат 3 1/2 саженей, в ширину 2 сажени и 2 аршина. В соответственность пространству олтаря устроен и св. престол, имеющий в длину 2 аршина и

2 вершка, в ширину 2 1/2 аршина, в вышину 1 1/2 аршина. Из олтаря по правую сторону ризница, а по левую маленькая кладовая, в которой хранятся разныя церковныя принадлежности, меньше употребляемыя во время священослужений.

Архимандрит Шашкевич у западных дверей церкви пристроил довольно обширный портик или крильцо, с фронтоном, поддерживаемое шестью роскошными колоннами. Крильцо это с колоннадою и фронтоном, огражденное с трех сторон узорчатою решоткою, кроме выгоды для народа придает Церкви довольно красивый вид.

Униатов возсоединение совершилось 1839 года.

*Особистий архів Василя Пуцка. № 90. Рукопис. Копія**.

№ 2

1916 р., не раніше листопада 16.— Свідчення ієродиякона Рафаїла про розкриття ікони св. Миколая

Когда забивали новые шпуги (в конце октября 1916 года), на боках иконы св[ятого] Николая начала обсыпаться краска, и нижнее изображение стало просвечиваться как через сито. Столяр на боку иконы попробовал стамеской, и там оказалось малое нижнее изображение. Настоятель доложил архиепископу; он послал осмотреть двух членов консистории. В то же время начала обсыпаться краска на Евангелии, и показались какие-то буквы; снимок этих букв, сделанный Москалевым, представлен был архиепископу. Когда пришел архиепископ осматривать, Москалев открыл все Евангелие и нижнюю руку. Архиепископ заинтересовался тем, что у иконы оказалось три руки, и велел открыть все древнее изображение. Икону осматривали преосвященные Митрофан, Фаддей, Варнава, Феодор и множество светских лиц, даже приезжих из Москвы. Открытие лица состоялось 16 ноября того же года в присутствии настоятеля архимандрита Алексея, после молебна св. Николаю. Руки и пр.** боковые верхние изображения открыты Москалевым после.

Исполняющий должность ризничего

иеродиакон Рафаил.

*Особистий архів Василя Пуцка. № 100. Рукопис****.

---

* Текст подано за рукописною копією з особистого архіву С. Таранушенка без дотримання орфографії, але із збереженням фонетичних особливостей. Архимандрит Григорій був настоятелем Милецького монастиря в 1857—1862 рр. Див.: Строев П. Списки иерархов и настоятелей монастырей Российския церкви.— Санкт-Петербург, 1877.— Стб. 940. Про споруди монастиря докладніше див.: Годованюк О. М. Дослідження маловідомого архітектурного комплексу // Мистецтво і сучасність: Збірник наукових праць.— К., 1980.— С. 194—198.

** Закреслено.

*** Текст подано за рукописом, можливо, автографом Рафаїла, з особистого архіву С. Таранушенка.

№ 3

1916 р., грудень.— Із доповіді настоятеля Милецького монастиря, архимандрита Олексія „Стародавні святині, що тимчасово перебувають у Харкові“

Предлагаемый вниманию просвещенного собрания чудотворный образ святителя Николая составляет дорогое достояние Мелецкого монастыря, Волынской епархии, занятого ныне второй год неприятелем. Другая икона, стоящая здесь и облеченная в ризу — есть копия того же Мелецкого образа.

Мелецкий Николаевский 1-го класса монастырь известен с 16-го века. По сказанию Гусева и Вознесенского, напечатанному в книге: „Житие и чудеса святителя Николая и слава его в России“, — наша святая икона пожертвована князем Феодором Сангушко в 1542 году в обитель. Та же точка зрения приведена в Волынских епархиальных ведомостях за 1867 год. По иным данным, напечатанным в сборнике по случаю 900-летия христианства на Волыни и находящимся в рукописи архимандрита Григория, давнего настоятеля Мелецкого монастыря, — икона святителя Николая пожертвована позднее — в 1593 году, князем Янушем Сангушко. Вместе с нею пожертвована князем Александром Пронским, зятем Сангушки, — икона Божией Матери, ныне эвакуированная в Богодуховский монастырь, и также чтимая и благодатная. Возможно, что второе хронологическое показание — есть год сооружения ценных риз. Как бы ни было, но после пожертвования этих икон князем, или князьями, — они, — особенно образ святителя Николая, — показали благодатную силу. Вследствие этого князья Сангушки, происходившие непосредственно от литовского короля Ольгерда, и, следовательно, люди богатые и православные (так как Ольгерд был женат на русской княжне) — щедро украсили свои иконы золотом, серебром и жемчугом. Другие усердные богомольцы, получившие милости от святого Николая Мелецкого, принесли к чудотворной иконе много серебяных привесок. Но все это и другое богатство, как и медная кровля на храме, — исчезло в 17—18 веках при набегах на обитель разбойничьих шаек. С 1720-х годов по 1839 год монастырь был в ведении униатов, т. е. греко-католиков, поминавших папу и принявших латинские догматы и ритуал кляшторных служений. Не успела обитель, по возвращении в православние в 1839 году, хорошо поправиться, как явилось новое бедствие в виде угроз войны, и потом нашествие неприятеля в 1915 году летом. От опасностей военного времени чудотворные иконы, утварь и ценности були увезены настоятелем сначала в г[ород] Пинск, а потом в Харьков. Чудотворная икона святителя Николая до ноября сего года представляла иной вид: на ней было ранее написано изображение святителя Николая точно такого же размера и вида, какие мы видим на сей копии. Доказательство — переснимок на прозрачной бумаге посредством точной наложенной копировки. Минувшим летом носили чудотворную икону святителя по Старобельскому уезду и некоторым другим городам и слободам Харьковской епархии. Во время пути обнаружено, что изображение от времени и беспокойства в пути начало давать трещинки, и в немногих местах, например в волосах и краях, начал отпадать грунт, а продольные доски иконы от времени стали рас-

ходиться, так как, видно, неоднократно были клеены неопытной рукой. По прибытии в Харьков иконы приглашен был окончивший императорскую Академию художеств и Археологический институт художник Иван Михайлович Москалев. Художника озарила мысль, что на доске — снаружи есть ковчег, то есть углубление в средней области доски и продолжение плеч святителя Николы Угодника (что — главное) перешли через линию ковчега и заняли раму до краев. Последнее и вызвало наше убеждение в несомненном существовании под наружным изображением другого, более древнейшего, внутреннего образа. Поэтому мы и стали пробовать на краях путем расчистки верхнего слоя в различных местах и открыли присутствие ковчега. Когда, по времени, выяснилось изображение на иконе внизу руки, держащей, очевидно, раскрытое Евангелие (потому, что на нем начали показываться славянские буквы), — то стало ясно для всех, что под наружным изображением есть еще меньшее изображение святителя, внутреннее и древнейшее, очевидно совпадающее с ковчегом; при чем поля последнего записаны, вероятно, изображением чудес святителя Николая, как обычно пишут. Решено было на перво снять точнейшую копию наружного изображения святителя, что, под моим наблюдением, до точности и было исполнено, — повторяю, — посредством наложения прозрачной кальки — Иваном Михайловичем Москалевым. Потом, после молебствия, с благословения архипастыря, приступили к открытию внутреннего образа. И вот, в моем присутствии Иван Михайлович достиг цели, открыл очень удачно весь древний образ святителя Николая. Его труд перед нашими глазами.

Погребенное изображение опять увидело свет, но боковые клейма невозможно было открыть в полности, так как они были сильно разрушены стамеской, или другим орудием, при закрытии внутреннего изображения униатами, затем залиты вновь гипсом и позолочены, так что контур плеч святителя в углублении был уравнен с полями образа.

На Волыни есть предание, помещенное в литературе об иконе, что Мелецкий образ святителя написан в ныне несуществующем Вербском монастыре. Монастырь Вербский был основан в первые века христианства на Руси, там в 12 веке, а может быть и ранее, явилась на пне дерева икона святителя Николая Чудотворца. Около Вербки жил на Литве и князь Андрей Курбский, завещавший похоронить себя в Вербской главной церкви у ног игумена Александра. Лет 40 назад раскопки обнаружили его могилу, а ныне она вошла в середину фундамента нового обширного храма. Там, в Вербках, и доселе стоял древнейший образ святителя Николая. Перед этим образом благоговеет вся северная Волынь. Очевидно, чтил этот образ и благочестивый князь Феодор Андреевич Сангушко. И вот он или его сын посылают в Вербки (в 3 верстах от г[орода] Ковеля) лучшего иконописца, родом буковинца, из Сучавы, как гласит подпись, посылают в Вербский Троицкий храм, и там Григорий Босикович пишет образ для Мелецкого монастиря, находившегося среди обширных владений князей Сангушковых. Сходство нашего образа с иконою Вербскою, которую я близко видел, есть несомненно, особенно в лике, но Босикович все же рисовал свободно, вероятно припоминал и буковинские подлинники. По красочности и разделке ризы он превзошел Вербскую икону. И вот этот Мелецкий образ святителя, как сказано и у Гусева, являясь копией Вербского, прославился чудесами, также, как и Вербский подлинник, и

стал равным последнему по благодатной силе — к утешению монашествующих, которые, как известно, переселились постепенно в Мельцы из Вербки, особенно вследствие бывшего в Вербке пожара. Теперь в Вербке приходский храм.

В Вербском образе нет жития, или деяний. У нас видим 12 клейм. Рисунки последних показывают, что части их с боков отпилены. Если, положим, отпилен один вершок — то, очевидно, поля до начала углубления ковчега были ширины 4 вершков. Есть свидетель, что не особенно давно снизу отпилено дерева от доски около 2 вершков, выходившего внизу из-под ризы, которая не обнимала образ, а приколачивалась гвоздями. Это сделали при помещении иконы в тесно сооруженный киот. На отпиленном не только не было изображений, но и краски, виднелась белизна внутренних досок. Таким образом, видно, что от иконы нашей с разных сторон отрезывали и отпиливали части, особенно при постановке в новые рамы. А на протяжении 350 лет существования иконы, конечно, много было киотов, отпилений и переделок. Возможно, отпиливали более дерево и „для свята". Надпись наверху большими буквами: „Святит. (Николае)".

Сюжеты клейм следующие. Слева от верха к низу: 1) рождение, 2) крещение Николая Чудотворца, 3) приход его к монаху для обучения, 4) посвящение его во диакона, 5) во присвитера и 6) хиротония его в архиепископа. Справа — сверху вниз, по счету с предыдущими — 7-е клеймо: загадочное от неполной расчистки, возможно — избавление от меча трех мужей, 8) чудесное возвращение Василия, сына Агрикова, родителям от сарацын, 9) явление корабельщикам на море в бурю и помощь им на корабле, 10) избавление от потопления Димитрия, 11) Преставление и 12) перенесение мощей в г. Бар. Уяснение клейм делалось по сравнению наших с клеймами других икон святителя, в изобилии помещенных в книге Гусева и в журнале „Светильник". Таковы клейма, и среди них есть одно обязательное клеймо — преставление святителя. Оно бывает решительно на всех иконах с деяниями.

Быть может, по времени, найдется где-либо очень сходный образ с нашим, может быть кисти того же иконописца, — и тогда все неясное уяснится. Надпись после обзора ее специалистами читать следует так: „Николая святителя образ сей написася рукою многогрешнаго Григория Босиковича, иконописца из Сучавы места, в лето от создания мира... от Рождества же Бога..." Прочие слова временем разрушены, хотя верхи букв кое-где заметны, и при лучшем освещении и упорном труде возможно будет еще кое о чем догадаться тут. Год написания иконы очень важен, ввиду, как видели, несоглашенности исторических данных о нем*.

Журн. Пастырь и паства.— 1916.— Декабрь.

* Доклад архимандрита Алексия, настоятеля Мелецкого монастыря, в заседании церковно-археологического общества 16 декабря 1916 г. Подано за відбитком із журналу „Пастырь и паства" за 1916 р. з правками автора.

№ 4

1916 р., грудень.— Повідомлення протоієрея П. Фоміна про розкриття і реставрацію ікони св. Миколая

16-го декабря у архиепископа Антония состоялось собрание епархиального церковного археологического общества, посвященное недавно сделанному в Харькове археологическому открытию чрезвычайного значения.

Собрание открылось докладом настоятеля Мелецкого монастыря, Волынской епархии, архимандрита Алексия, в котором было сообщено собранию следующее.

В 1915 году из театра военных действий, из Мелецкого монастыря, Волынской епархии, был эвакуирован в Харьковскую епархию чудотворный образ св. Николая Чудотворца. Это — весьма древняя святыня, глубоко чтимая православным народом юго-западной России. Первое время образ находился в Изюмском соборе. Скоро он приобрел широкую известность у населения. В крестных ходах его стали обносить по Изюмскому и Старобельскому уездам. Огромные массы народа всюду чествовали его и молились пред ним. Осенью этого года он прибыл в Харьков и теперь находится в Покровском монастыре. При осмотре святыни замечено было, что доска по местам дала трещины, а когда сняли с него металлическую ризу, то нашли, что по местам стала осыпаться живопись. Для приведения образа в порядок был приглашен известный в Харькове художник И. М. Москалев, опытный и знающий иконописец. На доске образ святителя написан до самих краев. При тщательном исследовании живописи художник обнаружил, что по краям доски имеется немного возвышенная и широкая рама, обрамляющая внутреннее во всю площадь доски углубление, так называемый в старинных иконах „ковчег". Художника осенила мысль, что, так как в таких иконах изображение заключалось только в ковчеге, но никогда не выходило на раму, а между тем здесь изображение простиралось до самых краев доски, то, следовательно, под этим изображением может быть другое, первоначальное на самом „ковчеге". Он, всматриваясь в осыпавшиеся места, действительно, приметил признаки другой живописи. При дальнейших его наблюдениях догадка его блестяще подтвердилась. Об открытии было доложено архиепископу, и, с его разрешения, архимандрит Алексий поручил И. М. Москалеву снять точнейшую копию с этого позднейшего вида иконы и затем произвести счистку всего верхнего слоя иконы и обнаружить первобытную подлинную иконопись. Художник произвел работу чрезвычайно тщательно.

Открытый образ поразил своими необыкновенными особенностями. Ясно было, что почти случайно сделано было археологическое открытие огромной важности. Образ написан на доске весьма больших размеров. В „ковчеге" находится поколенное изображение святителя Николая с открытой головой, в фелони с омофором, правой рукой именословно благословляющей, а в левой держащей раскрыте евангелие со словами из X главы ев[ангелиста] Иоана. На раме иконы по обеим сторонам помещены двенадцать так называемых „клейм", т. е. маленьких образов из жизни святителя. Внизу крупными красивыми буквами сделана надпись, что эта икона написана иконописцем Босиковичем в местечке Сучаве (Буковина). Лик святителя нарисован с резко выраженной стильностью, особенно в изо-

бражении черт лица и затем волос на голове и бороде. Высокое чело, сросшиеся брови, впалые ланиты и своеобразный способ накладки краски, — все это бросается в глаза. Фон был золотой. Фелонь желтая с мелкими красными (киноварь сурик) и золотыми крестами.

Омофор бледно-зеленый с крупными черными крестами. Обрез Евангелия красный. Весь образ, как и „клейма" на раме, поражают своею удивительною красочностью и яркостью.

Образ искрится и сияет своею живописностью. Фелонь и „клейма" написаны графикой с декоративным пошибом. Вокруг лика святителя имеется нимб, разделанный по золотому углубленным орнаментом.

Администрация Мелецкого монастыря решила на снятую копию позднейшей живописи поместить имевшуюся металлическую (низкопробного польського серебра) ризу.

На открытую же древнюю живопись соорудить новую ризу. Так как подлинная живопись во многих местах была повреждена и осыпалась, то в дальнейшем как быть с нею? Подновлять ли ее и кому это поручить? Или же оставить ее неприкосновенною?

По историческим справкам, приведенным архимандритом Алексием, следует, что этот образ, несомненно, был написан во второй половине XVI века в Буковинском Сучавском монастыре по заказу князей Сангушков для волынского Мелецкого монастыря и первоначально он был украшен богатейшею ризой.

В конце XVII века, захватив Мелецкий монастырь, католики ризу с образа похитили, образ грубо попортили, изрезали живопись, наложили алебастр, по всей доске, до самых ее краев нарисовали новый образ, подражая южнорусским народным иконам святителя, и одели образ в новую небогатую ризу.

Сделанное открытие вызвало чрезвычайный и глубокий интерес у местных специалистов, ученых и любителей древностей.

Образ уже подвергся многочисленным и всесторонним фотографированиям. Доклад архимандрита Алексия подвергся самому оживленному и всестороннему обсуждению. Доклад сопровождался обозрением здесь же выставленных новооткрытого образа, копии позднейшего его вида и металлической ризы. В обмене мнений приняли участие: архиепископ Антоний, Д. П. Гордеев, проф[ессор] Зуев, прот[оиерей] Н. Фомин, прот[оиерей] Н. Любарский, прот[оиерей] В. Ветухов, г[осподи]н Дьяков и др. Обстоятельную историко-археологическую и художественную оценку дал Д. П. Гордеев, по мнению которого, этот образ является ключем к уяснению древнейшей южно-русской иконописи, отражавшей на себе великие достижения греческой Панселиновской и русской новгородской иконописи XV—XVI веков.

Другие ораторы указали на необходимость сохранения в неприкосновенности подлинной живописи образа.

Исчерпывающее резюме было сделано архиепископом Антонием, указавшим в своей богатой речи на особенности русской иконописи XVII века сравнительно с предшествовавшей эпохой и эпохой сильных влияний XVIII века. Общим голосом присутствовавших решено было дальнейшую работу по ученой реставрации этой святыни поручить особой комиссии под руководством архиепископа Антония.

В заключение собрание заслушало письмо академика Н. П. Кондакова, в коем маститый ученый благодарит архиепископа и общество за приветствие по случаю его юбилея и избрание его почетным членом епархиального церковного археологического общества.

Собрание закончилось в 11 ч[асов] вечера пением тропаря святителю Николаю Чудотворцу*.

Газ. Русская жизнь.—1916.— 18 декаб.— № 48.— С. 3.

№ 5

1917 р., лютий—березень [Харків].— Із справи Археологічної комісії про виявлення і реставрацію ікони св. Миколая з Милецького монастиря на Волині

Его Высокопреосвященству
Высокопреосвященнейшему Евлогию, Архиепископу
Волынскому и Житомирскому.

В газетах появилось известие о готовящейся реставрации Мелецкой иконы св[ятителя] и чудотворца Николая, под руководством особой комиссии, председательствуемой Высокопреосвященным Антонием, Архиепископом Харьковским и Ахтырским.

Обязанная, на основании Высочайшего повеления 11 марта 1889 года, заботиться о реставрации монументальных памятников старины, Императорская Археологическая Комиссия покорнейше просит Ваше Высокопреосвященство не отказать уведомить ее: насколько справедливо газетное сведение, с чьего разрешения и на каких основаниях предполагается означенная реставрация.

Председатель Комиссии

Обер-Гофмейстер Двора Его Величества Гр. А. Бобринский.

[приписано]: № 186 высокопр[еосвященно]му Антонию, Архиепископу Харьковскому и Ахтырскому.

— за № 185 от 20 февраля 1917 г.

* * *

В Императорскую
Археологическую Комиссию.
Настоятеля Мелецкого
Свято-Николаевского первоклассного
монастыря, Волынской епархии,
вследствие занятия неприятелем
эвакуированного в г[ород] Харьков.

Рапорт

Вследствие отношения Археологической Комиссии от 20 февраля с[его] г[ода] за № 186, на имя Высокопреосвященнейшаго Антония, Архиепископа Харьковскаго, по приказанию Его Высокопреосвященства честь имею донести нижеследующее.

Икона Святителя Николая Чудотворца, эвакуированная в Харьков и з Мелецкого монастыря — до ноября 1916 года представляла такой вид: письмо унитское, позже 1707 года, ажурные рукавчики, на руках, благословение неправильное, близкое к католическому, верх одежды на груди по-униатски, на висках и ниже волосы короткие, как бы у ксенза и др. От большого передвижения с запада на восток и в крестных ходах по Харьковской Епархии — икона разошлась от ветхости на двое, и краски, даже на лице, начали осыпаться. Приглашенный художник нашел настоятельно необходимым тогда же заменить сгнившия шпуги новыми и этим связать доску; тогда же в ноябре 1916 года — вследствие продолжавшегося осыпания красок — обнаружилось, что под унитским изображением есть другое, внутреннее, древнее православное изображение 15—16 века, проявилась древняя рука (третья), славянския буквы, какия-то мелкие лики, сияние и пр. В виду этого, по совету Его Высокопреосвященства, окончивший Императорскую Академию Художеств, и слушавший Археологические курсы, ученик Репина, художник И. М. Москалев сделал на холсте, наклеенном на доску, мера в меру и краска в краску — точнейший список с униатского изображения — через наложение прозрачной кальки, — и, когда копия вышла совершенно одинаковою по размеру, способу производства и краскам с униатским изображением, — приступлено, с благословения Его Высокопреосвященства, к открытию древнего изображения. По словам осматривавшего древнюю икону известного иконописца московского Григория Осиповича Чирикова, открытие сделано весьма удачно. Древний, кисти иконописца из Сучавы Григория Босиковича, как гласит надпись, образ Святителя Николая с 12 клеймами жития сохранился довольно хорошо, кроме нескольких клейм, части подписи и боков, пострадавших при обстругивании и затирке образа унитами. Образ великолепный, поражает красочностью и изяществом полиставрия. С него местное Археологическое Общество сделало фотографические снимки и произвело описание иконы. Об открытии тогда же донесено Высокопреосвященнейшему Архиепископу Волынскому.

В настоящее время на пожертвованную сумму Мелецкий монастырь заказал в Москве на икону новую серебряную ризу, реставрация же образа производима пока не будет, по недостатку средств. Если же, по времени, будет необходимо вполне возстановить св. икону, то Монастырь сочтет обязательным долгом исполнить требование закона, и предварительно о реставрации, подробно доложит обо всем Императорской Археологической Комиссии и испросит у ней разрешение на ремонт образа.

Архимандрит Алексей

1 марта 1917 г[ода] г[ород] Харьков.

[На арк. 2 знизу приписано:] прописанное здесь подтверждаю.

Архиепископ Антоний.

[Вгорі олівцем:] Уведомить, что и расчистку не следовало производить без разрешения А. К. Просить доставить фот[ографические] снимки.

* * *

за № 287 от 27 марта 1917 г[ода]

Его Высокопреподобию
Настоятелю Мелецкаго Свято-Николаевскаго
Первоклассного монастыря Волынской Епархии,
эвакуированного в г[ород] Харьков.

А. К. имеет честь покорн[ейше] просить Ваше Высокопреподобие доставить ей фотографические снимки, о которых упоминается в Вашем отношении от 1 марта 1917. Эти снимки необходимы, особенно в виду того, что художник Москалев неизвестен Комиссии, как реставратор икон.

За председателя Комиссии В. Латышев

21. III.1917*.

Институт истории материальной культуры.— Санкт-Петербург.— Архив, ф. 1, д. 21 (1917 г.)

№ 6

1917 р. [?].— Повідомлення Д. Гордєєва про нововідкриту ікону св. Миколая з Милецького монастиря на Волині

Настоящая заметка посвящена выявленному из-под нового левкаса и покрывавшей его записи памятнику иконописи, относящемуся к художественно-культурному кругу не только еще не исследованному в известный период более или менее подробно, но еще почти вовсе не удостоившемуся научного внимания[1]. Не претендуя дать исследование, я предлагаю вниманию читателя лишь предварительное сообщение, дающее возможность ознакомиться и войти в положение дела. Отмеченная же нераз-

* До справи долучено „Волынские епархиальные ведомости", 1917, № 1—2, із статтею: „Мелецкая икона святителя и чудотворца Николая" (с. 15, з посиланням на „Приходской листок"), з позначенням проф. М. Покровського від 25 січня 1917 р.

[1] Эпоха, предшествовавшая расцвету позднего южно-русского, так называемого украинского иконописания является еще почти неизученной. Хотя за последнее время и появился труд проф[ессора] Н. И. Петрова „Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при императорской Киевской духовной академии", вып. III: Южнорусские иконы, Киев, без года издания (отд. отт. из киевского журнала „Искусство в Южной России", 1913 г.), в коем автор касается указанного периода, но до сих пор в известном отношении приходится цитировать слова проф. Г. Павлуцкого: „Исследование по истории южно-русской иконописи промежуточного периода XIII—XVI в. не существует. Эта сторона остается еще доселе темной; памятники не приведены в известность и не объяснены" (Орнамент Пересопницкого Евангелия, „Искусство, живопись, графика, художественная печать", Киев, 1911, № 2, стр. 84). Так, указанные у проф. Петрова (стр. 27—28) иконы, принадлежащие кисти митрополита Петра, и поныне не расчищены и надлежащим образом не изданы, икона Волынского Успенского собора „по всей вероятности" лишь сближена с 1494 годом (рис. 15, стр. 28—29), а Минская соборная икона окружена лишь преданиями и не исследована научно (стр. 29). Обходя скульптуры и описания Алеппского, ничего не дающего для стилистической характеристики, нужно отметить „копию" XVII в. с иконостаса, заказанного кн. Острожским для Печерской церкви (рис. 17, стр. 31—33), изданную посредственной цинкографией, и упомянутые там же иконы Дубенского м[онасты]ря, киевской Добро-Николаевской церкви и Киевского Михайловского Златоверхого м[онасты]ря (стр. 33). Но ни одна из них не расчищена, не промыта, ни стилистически полно не описана.

работанность смежных географически и хронологически близких памятников не позволила делать категорические выводы, заставляя оставаться в области постановок вопросов и гипотез.

Отступление русской армии западного фронта в 1915 году заставило братию Мелецкого монастыря (в Ковельском уезде Волынской губернии) отбыть, спасая святыни, вглубь России. В числе древних святынь вывезен был и чудотворный образ св[ятого] Николая Мелецкого, остановившийся в Харьковской епархии. Первоначально сохраняемый в соборном храме уездного города Изюма, образ этот был сфотографирован там членом Харьковского церковно-археологического общества, о. Татионом в том виде, в каком он прибыл из юго-западного края. Этот снимок, за разрешение опубликовать коий считаю долгом выразить автору глубочайшую благодарность, дает общий вид иконы под позднейшими наслоениями.

Однако в 1916 году образ был вывезен в Харьковский Покровский монастырь, т. к. мелецкий архимандрит о[тец] Алексий усмотрел надобность поновить сильно, особенно вследствие передвижений, обветшавшую святыню. Минуя местные научно-исторические общества, о. Алексий, с благословения Владыки, пригласил для намеченного дела художника Москалева, немедленно приступившего к скреплению разошедшихся досок. После выпрямления и склейки покоробленных и пошедших досок художником был подмечен след углубления древнего ковчежца, не совпадавшего с существовавшей тогда на доске фигурой святителя, заполнявшей в ширину всю поверхность образа. Это наблюдение дало толчок к исследованию поврежденных мест иконы, приведшее к установлению несомненного факта нахождения под известным до последнего времени живописным изображением св. Николая другого древнего иконописного образа. Сняв кальковую прорись и изготовив красочную копию, художник Москалев, с благословения Антония, архиепископа Харьковского и Ахтырского и по настоянию о. Алексия совершил расчистку древнего письма, обнаруженного в сравнительно хорошей сохранности. По счастью для церкви и науки, работа художника Москалева, хотя и проведенная без контроля научных местных сил, была исполнена, в общем, вполне удовлетворительно, а местами и весьма удачно. Лишь по совершении полной расчистки было оповещено Харьковское церковно-археологическое общество[2].

В настоящее время икона представляется в следующем виде: доска заново переклеена и взята на новые шпоки и скрепы, поля с клеймами лицевого жития святителя[3] пострадали при позднейших укорачиваниях образа, среднее же поле, кроме отдельных фрагментированных деталей, дошло полностью. Внизу главного поля сохранилась, к сожалению не полностью, надпись, в настоящее время еще окончательно не разобранная*.

[2] Заметка П. Фомина в „Южном Крае", № 13767.

[3] Верт[икальные] поля и перечисление (позначено збоку.— *В. П.*). Живопись, если таковая была, на горизонтальных полях погибла вся. На вертикальных сохранились следующие клейма: левое (от зрителя) поле, сверху вниз — 1) рождество св. Николая, принесение младенца ко иерею, приведение к монаху, рукоположение во диакона, рукоположение во иерея, рукоположение во епископа; правое поле — два верхних клейма гадательны (спасение воевод и возвращение родителям агрикова Василия?), третье — чудо на море, следующее клеймо — сохранилась лишь часть фигуры святителя, ниже — кончина святителя и самое нижнее — перевезение мощей по морю.

* Осторонь приписано: Текст.

Сведения, почерпываемые из нее, имеют чрезвычайную важность, т. к. мастер не только подписал свое имя, но и указал место, откуда прибыл — Сучавский или Сучавецкий монастырь в Буковине, являвшийся в XVI и XVII вв. одним из виднейших средоточий румынского и южно-русского православного культурного мира. Таким образом, памятник является не только локализованным, но и, сверх того, происходящим не из местных волынских, а из крупного краевого культурного центра. Но чрезвычайно существенной утратой является гибель конца надписи, содержавшего, по-видимому, дату. Вследствие этого я принужден был обратиться к письменным архивным данным для того, чтобы наметить, насколько возможно, датировочные грани. Из единственной вывезенной монахами рукописной книги, составленной в 1852 году по документам, а отчасти и из документов приведенных дословно, и излагающих историю обители, можна установить с несомненностью, что в числе поименованных предметов, занесенных в монастырский инвентарь в 1593 году*, имелась „икона в киоте святителя чудотворца Николая, тоже в ризе серебреной; с сиянием вокруг главы, и архиерейскою митрою серебряными. Лик святителя Николая чисто древней кисти греческой“. Этот 1593 год есть год нового „фундуша“ монастырского, т. е. вступления в ктиторство князей Александра Пронского каштеляна Троцкого и Януша Сангушка Заславского, родственников первого „фундатора“ Мелецкой обители князя Феодора Сангушки, одарившего в 1542 году монастырь угодьями и соорудившего каменный храм. К сожалению, инвентарь не приведен дословно, и поэтому возникает вопрос, одарена ли была или изготовлена новыми „фундатороми“ описанная в инвентаре икона святителя, уже с XVII века прославленная чудотворением. Хотя в моем распоряжении не имеется точных архивных данных и я не могу назвать соответствующих буковинских либо южно-русских памятников, все же, принимая во внимание общий ход исторического процесса православного восточно-христианского искусства, отнесение новооткрытого образа к самому концу XVI в. едва ли, при стилистическом типе исполнения, может быть допущено без сильнейшего сомнения**. Так, чистота иконописной монументальной традиции, столь ярко выраженной в Мелецкой иконе, совершенно уже чужда итало-критской школе, сильно поколеблена на Балканах и даже в северной Руси, в передовых кругах выработавшей строгановский пошиб. Гораздо более, представляется мне, будет приемлемым время сооружения монастырского храма, посвященного св. Николаю, т. е. вторая четверть или середина XVI в[ека], тем более, что трудно вообразить, чтобы князь Феодор Сангушко, столь щедро одаривший обитель, не оставил бы и надлежащего и соответственно прочему великолепного храмового образа. Между тем новооткрытая икона является именно таким великолепным монументальным памятником, изготовленным выписным и действительно крупным мастером.

Главное изображение, исполненное на золотом фоне, положенном на красный полимент, писано в светлых и легких тонах ограниченным, но прекрасно сгармонированным красочным набором. Кроме листового и твореного золота и листового серебра мастер употребил бакан, празелень (омофор), киноварь сурикового оттенка, черную, белую и серовато-синюю. Вся живопись исполнена по детальной графье. Тело писано исклю-

* Арк. 5 (див. Додаток, № 1).
** Икона св. Николая Доброго.

чительно в коричневых тонах с легкими, но четкими оживками. Нос, глаза и губы обписаны черной прорисью. Власы по коричневой подмалевке писаны серовато-голубым и пройдены четкими оживками. Риза исполнена чисто линейно — сперва мастер разметил графьей прямолинейно крещатое полотнище фелони, а потом, не считаясь с заломами, прорисованы складки черным контуром. Расцветка фелони — серебряные кресты и чередующиеся квадраты, золотые и киноварные, по белому полю. Надпись внизу белая по синему. Нимб сделан графьей с орнаментом на точечном поле. Поясные изображения Христа и Богоматери сильно пострадали, но и по сохранившимся фрагментам видно отличие в подходе к трактовке форм. Так, драпировки с плавью в светотень, а лики писаны без оживок. Клейма писаны также иной манерой, чем само изображение Угодника. В трактовке драпировок хотя и нет правильно и тонко выдержанной плави, но в градациях от теневых мест к оживкам местами есть не чисто иконописный намек на светотень. Материи иногда, по древней традиции, леплены в два тона (по коричневато-лиловому голубые оживки). Графья есть и на клеймах, но гораздо менее детальная. Подобная разница частей одного образа объясняется либо разновременностью возникновения, либо различием оригиналов, коими пользовался мастер, либо (наиболее вероятно) коллективной работой мастера и его подмастерий.

Будущие открытия, надеюсь, покажут, имеем ли мы здесь памятник середины или конца XVI в[ека], но уже установление фактов суммарной датировки, локализации и отнесения Мелецкой иконы в число „аристократической", монументальной группы заставляют видеть в названном памятнике одну из основных точек при исследовании поздних южно-русских, так называемых украинских, иконостасных образов, выработка коих, при наличности Мелецкого образа, должна упасть на семнадцатый век.

Новооткрытая икона святителя Николая, исполненная буковинским художником-иконописцем по заказу литовско-русского князя для русской волынской обители, является красноречивейшим документом широты и крепости древней восточно-христианской художественно-религиозной традиции, жившей в XVI веке на всем протяжении юго-западного края единым и сплоченным культурным миром, причем Мелецкая икона, как и некоторые иконы из львовского музея Шептицкого, сохраняет эту традицию в гораздо более чистом виде, чем то обнаруживает датированный XVI-м же веком лицевой манускрипт „Пересопницкого" Евангелия*.

Особистий архів Василя Пуцка. № 105. Автограф.

№ 7

1972 р., жовтня 12.— Із листа етнографа і мистецтвознавця Стефана Таранушенка до Василя Пуцка про передумови виявлення, відкриття і зберігання ікони св. Миколая з Милецького монастиря

Коли почалася друга імперіалістична війна, Волинь (Житомирщина) стала прифронтовим краєм. Священики і монахи відчули в цьому для себе

* Текст, на думку В. Пуцка, подано за автографом статті, підготовленої до видання, але, наскільки нам відомо, не надрукованої (*Ред.*).

незручність і стали подумувати, куди б податись, аби стати далі від фронтових неприємностей. Незадовго до початку війни з Житомира був переведений архиєпископ Антоній архиєпископом же в Харків. Біле й чорне духовенство не забуло „родственных чувств“ до свого архипастиря, і, як тільки розпочалася війна, Волинське древлехранилище перебазувалось до Харкова. Незадовго до війни в Харкові було відкрито єпархіальний церковний музей. Природно, шефом його став архиєпископ Антоній. І хоч у Харкові після XII Археологічного з'їзду з експонатів, зібраних по Харківській єпархії на виставку заходами проф[есора] Є. К. Редіна, було утворено великий і цінний „церковний відділ“. Проте архиєрей більше симпатизував своєму новоутвореному церк[овно]-єпархіальному музею, а не університетському відділу. Тому вивезені з Житомира експонати Дрєвлехранилища потрапили до харківського єпархіального церковного музею. І то тихенько, без зайвого розголосу. Так, що я й співробітники університетського відділу тільки згодом, стороною довідалися про це переселення.

Ближче до фронту опинились деякі волинські монастирі, зокрема Милецький. Цей монастир мав „чудовний“ образ Миколи Милецького. Монахів теж приютив Антоній. Щоб їх прогодувать, архиєрей дозволив в межах Харківської єпархії влаштовувать хресні ходи з чудовним образом „між гради і весі“. Цей образ і відслонив досі келейне пересування волинських древностей на Слобожанщину. А сталося це з „вини“ того ж Миколи Милецького. Це була велика (біля двох метрів заввишки) дубова дошка. На Волині образ стояв в соборі монастиря. А на Слобожанщині образ примусили робити подорожі в кількасот кілометрів, в дощ і сніг, в спеку і холод. Миколай Угодник не стерпів такої неделікатної експлуатації, і ікона вподовж дала тріщину, стала лупитися фарба. За монастирськими архівними документами, образ був подарований Федором Сангушкою в 16 віці. А в дійсності перед очима був ремісничий образ 18 віку. Щоб піднять престиж образу, його привезли до Харкова, в архиєрейські покої. Тут його віддали до рук художника Москальова, що вчився колись в Академії художеств. З Милецького монастиря образ був спочатку 1915 р[оку] вивезеним в Ізюм, Харківської губернії, а звідси почав уже свою подорож по Слобожанщині.

То був час, коли музейцями і церковниками оволоділа пошесть відкривательства старовинного живопису з-під пізніших записів. Москальов вирішив „прославиться“. Замкнувся в кімнаті і „на свободі“ почав стамескою і молотком оббивать пізніший запис, і тільки чудово виконані в 16 в. левкас і малярство витримали це „звірство“, хоч багато і було знищено Москальовим. 16 листопада 1916 р[оку] відбулось зібрання єпархіального церковно-археологічного товариства („Южный край“, № 13767), де було показано образ і розказано його історію.

Після Великої Жовтневої революції Харківський церковно-археологічний музей був ліквідований, а його збірки, а разом і Микола Милецький і Волинське древлехранилище, в 1920 р. були передані Харківському музею українського мистецтва, де вони й перебували по жовтень 1933 р. За цей час я встиг тільки зробити контрольні фото. Відбитки з них тільки й збереглися, а негативи загинули. Короткі описи були зроблені в інвентарній книзі, але вона пропала. Коли Харківський музей українського мистецтва був ліквідований, майже всі (за манюсеньким виключенням) експонати безслідно зникли [...]

Особистий архів Василя Пуцка. № 106. Автограф.

ІКОНИ XVI—XVIII СТОЛІТЬ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ВОЛИНСЬКОЇ ІКОНИ В ЛУЦЬКУ

Експозицію Музею волинської ікони відкрито в Луцьку в серпні 1993 р.[*] *Перші іконописні твори у збірці Волинського краєзнавчого музею (далі — ВКМ) з'явилися ще у повоєнні роки. Основна ж робота над формуванням колекції розпочалась у 1976—1977 рр., під час наукових експедицій у райони Волинської області. Більшість робіт волинських малярів XVI—XIX ст. у фондосховищах музею з'явилися після експедицій 1981—1982 рр. під науковим керівництвом доктора мистецтвознавства П. Жолтовського.*

Збірка ікон волинських малярів нині налічує 353 одиниці збереження, переважно це темперний живопис XVII—XVIII ст. Робота над збіркою утруднюється тим, що лише близько 80-ти ікон відреставровано, інші чекають своєї черги. Багато робіт міститься під пізніми записами, має значні пошкодження основи, втрати як левкасу, так і авторського живопису.

Вперше волинське малярство досить широко було представлене на виставці „Культ святих у православній церкві“ (1989) в Музеї історії релігії та атеїзму в Луцьку. З відкриттям Музею волинської ікони розпочалось планомірне і систематичне дослідження творів волинських малярів.

Одним з найдавніших творів у колекції музею є „Спас у силах“ початку XVI ст. зі с. Пілганова Луцького району (ВКМ, Ж-341; 110x139)[1]*. Ікона не реставрована, зі значними втратами фарбового шару, левкасу. Але і під потемнілою оліфою можна зазначити детальну проробленість усіх форм, пластичне моделювання обличчя і рук, насичені, яскраві кольори.*

Ікона невідомого маляра „Спас у силах“ XVI ст. (Ж-175; 120x80) була передана в музей 1974 р. У 1987 р. її відреставрувала художник-реставратор А. Осипенко. Лінеарно-площинне трактування форми дає підстави віднести цей твір до народного напряму в іконописі. Схематично-спрощене зображення престолу не обтяжене декоративними деталями. В середині овальної синьої мандорли простір заповнений небесними силами — чотирикрилими херувимами, силуети яких, як і взагалі малюнок, виконані тоненькими чорними контурами зі світловим моделюванням крил і облич білою фарбою. Зовнішній чотирикутний плат не має увігнутих до центру сторін, він справляє враження суціль-

---

[*] Музей є відділом Волинського краєзнавчого музею у Луцьку.

[1] Див.: Сидор О. Забута школа малярства // Волинь (Луцьк).— 1991.— №. 1.— С. 25.

ного червоного тла; у кутах напівстерті зображення символів чотирьох євангелістів. Неординарно вирішена колірна гама одягу Спаса — фіолетовий хітон і блідо-зелений гіматій. Такого фіолетового відтінку немає у жодній іншій роботі волинських майстрів.

До кінця XVI — початку XVII ст. належить ікона „Богородиця Одигітрія" з Успенської церкви с. Старий Порицьк Іваничівського району (Ж-313; 87x112,8). Ікона реставрується. Численні профілактичні заклейки не дають змоги докладно розглянути живопис. Автор використовує декоративний елемент, якого до того часу не було у волинських іконах, — орнаментоване ґравіювання тла рослинним мотивом, в основі якого лежить цвіт граната.

Наприкінці XVI ст. у волинському іконописі, як і в українському взагалі, починають чітко простежуватися реалістичні тенденції, що з'явилися під впливом ренесансного мистецтва Західної Європи. І надалі використовуючи основні традиційні художні засоби відтворення, зокрема площинне трактування, поступово малярі впроваджували нові прийоми живописного відображення. Цікавий у цьому плані твір волинського майстра кінця XVI — початку XVII ст. „Розп'яття з пристоячими" (Ж-310; 126x94) з с. Бороничого Горохівського району. В цій іконі ще дуже умовний архітектурний мотив, але композиція вирізняється вільним і точним малюнком, знанням анатомічних деталей, використанням півтонів і світлотіні. Вражає велична монументальність твору, яка ще більше підкреслюється застиглими постатями персонажів. Драматизм і суворість події підсилено колористичним ладом. Зіставленням чорного, зеленого, блакитного та коричнево-червоного кольорів майстер зумів досягти відчутного декоративного ефекту, який посилюється детальним розписом обладунків римського воїна, трави на поземі та знаком Голгофи біля підніжжя хреста.

На початку XVII ст. з'являються зміни в техніці малювання, прийомах обрамлення ікон, характерне різьблене тло, золочене або ж сріблене, тоноване під золото з орнаментом, запозиченим з брокатних тканин. Формуються нові канони традиційних зображень, переважно нормованих іконографічною програмою іконостасної стіни, що з деякими відхиленнями стала типовою для всіх українських земель[2].

Особливе місце серед пам'яток волинського малярства посідають ікони „Моління" (Ж-173; 143x107), „Спас на престолі з чотирма ангелами" (І-89; 102x75), „Георгій Переможець" (І-118; 83x117). Ці твори вражають монументальністю стилю, соковитою гамою кольорів, певною шляхетністю образів. Композиція ікони „Моління" вписана у видовжену по вертикалі прямокутну раму. Христос представлений у архієрейському одязі, прикрашеному золотавим квітковим орнаментом. Особливу увагу привертають обличчя Богородиці та Івана Предтечі, яким автор надає індивідуальних рис завдяки пластичному моделюванню форми та світлотіні.

Поступова якісна зміна внутрішньої характеристики художнього образу як відображення суспільно-політичних та історико-культурних подій приводить до того, що вже на початку XVII ст. майже на всіх іконах лики явно пом'якшуються, стають лагіднішими. Волинські ма-

[2] Див.: Драган М. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.— К., 1970.— С. 43.

лярі створювали переважно споглядальний тип особистости, обличчя, наснажені виразними людськими почуттями. Ці риси притаманні іконі „Спас" (І-260; 92х70) з Каменя-Каширського. Образ вражає вираженою красою пропорцій, гармонійністю компонування. Приглушені тони баганок одягу з перевагою темно-багряного і темно-зеленого кольорів дають змогу зосередити увагу на витонченому, класично довершеному обличчі — з відкритим високим чолом, тонким носом, м'якими вустами і клинцюватою роздвоєною борідкою. Тло ікони майстерно декороване різьбленням по левкасу, в його основі — стилізована квітка граната.

Нові явища в іконописі, які принесла доба українського Ренесансу, найяскравіше виявились в іконах середини XVII ст. „Сходження в ад" (І-152; 95х68), „Успіння Богородиці" (І-138; 85х110), „Спас" (Ж-172; 82х119). Канонічна композиційна схема „Сходження в ад" трактується дещо по-новому. Невідомий маляр віртуозно виписує драпірування темночервоних шат Христа та Адама, що нагадують оксамит. Привертає увагу зображення давнього Єрусалима, що свідчить про поступове освоєння поняття перспективи. Містечко на іконі архітектурою подібне до українських замків доби пізнього середньовіччя.

Дещо відрізняється манерою виконання від творів волинських малярів XVII ст. ікона „Собор архангела Михаїла" (Ж-170; 64х92) з Рудки-Козинської Рожищенського району. Її автор опирався на давні іконографічні зразки. Малюнок прокреслено досить широкою лінією; своєрідну композицію об'єднує площинне трактування форми, де всі голови зображено вміщеними в м'які, колові окреслення. Приглушені коричневі та оранжеві кольори навівають тихий і ясний спокій.

Ренесансні тенденції проникають і в творчість малярів, які багато ще в чому орієнтувалися на освячені традицією норми. До них належав невідомий маляр, який, імовірно, працював у Туропинському монастирі Ковельського повіту (Турійський район). У мистецтвознавчій літературі[3] *він умовно називається „Волинський іконописець 1630 р."*[*] *В музейній колекції зберігається кілька його робіт, які відзначаються яскраво вираженим індивідуальним стилем.*

Для Покровської церкви села Бобли були написані ікони намісного ряду „Покров Пресвятої Богородиці" (І-38; 62х105) та „Богородиця Одигітрія" (Ж-259; 63х105). Порівнюючи ці роботи з іншими творами волинських малярів, можна впевнитися у тому, що у творчості „Волинського іконописця 1630 р." ще дуже сильний архаїчний вплив, їй притаманний аскетичний дух середньовічного іконопису. Композиція ікони „Покров", здавалось би, традиційна — у верхній частині над сеґментом блакитних хмарин образ Богородиці між ангелами, а в нижній частині основи, на тлі традиційного для цього майстра архітектурного стафажу, — святі Костянтин і Олена, натовп людей, але в центрі не традиційний образ Романа Псалмоспівця (його маляр переносить вправо), а св. Василій Великий у єпископському облаченні.

Роботам „Волинського іконописця 1630 р.", як і волинському малярству взагалі, притаманні елементи народної творчости, водночас він

---

[3] Див.: Сидор О. Забута школа...— С. 26.

[*] На іконі „Георгій Переможець з житієм", яка належить пензлю цього маляра, вміщено дату 1630 р. (І-37).

намагається поєднати принципи традиційної іконографії з новими віяннями доби українського Ренесансу. Його Георгії Переможці привертають увагу вишуканою поставою і намаганням маляра докладно відтворити сюжет. Характерно, що у всіх творах великого значення майстер надавав не лише малюнкові постатей, а й аксесуарам, архітектурі. Детально виписано замкові стіни з численними вежами, колонами, круглими і продовгуватими віконними отворами. Молода жінка на одній з ікон зображена у довгому одязі, підшитому горностаєм, на інших постає як багата панянка у характерних шатах.*

Своєрідною суворістю, аскетичністю, навіть жорсткістю форми позначені два інші образи, які, можливо, належать до кола „Волинського іконописця 1630 р.“, — „Спас“ (І-76; 86x119) та „Богородиця Одигітрія“ (Ж-289; 86x119). На обрамленні ікони „Спас“ зберігся фрагмент напису, який свідчить про поновлення її у 1749 р. Невідомий маляр дещо поіншому моделює обличчя та руки, в них відчутно зменшується графічна основа, ширше застосовується світлотіньове моделювання форми. Широкі пробіли, чорні та коричневі лінії різної товщини творять рясні бганки, що надають іконам своєрідної, лише їм притаманної особливості.

Впродовж століть іконографія образів Спаса та Богородиці була найбільш консервативною, але у XVII ст. у ній відбуваються помітні зміни. В іконах „Моління“ (І-272; 71x106), „Богородиця Одигітрія“ (І-277; 91x137) маляри намагались показати не лише образ небожителя, а й суто людські риси, об'єднуючи духовне і світське, земне і небесне.

Ця тенденція зберігається у „Богородиці Одигітрії“ (І-250) з м. Горохова. Ікона зачаровує злагодженістю колірної гами, що виступає в поєднанні з сріблястим глибоко різьбленим тлом і свідчить про поширення у волинському живописі ренесансних і барокових форм. Образи Богородиці та маленького Ісуса, наближені до національного народного типу, набувають більш життєвого виразу.

Дуже близькі, хоч і різні за індивідуальними почерками твори кінця XVII ст. „Св. Варвара із житієм“ (І-328), „Апостол Павло“ (І-327), „Апостол Іван (Фома)“ (І-326) з Горохівського району; „Св. Параскева“ (І-50) з Турійського району; „Св. Катерина“ (І-264) з Каменя-Каширського.

Серед цих пам'яток особливу увагу привертає образ „Св. Варвара з житієм“. Монументальна, витончено зображена й уміщена у прямокутний формат постать святої з боків оточена невеликими житійними сценами. Ікона приваблює вишуканою майстерністю виконання, зокрема, рисунку та композиції, особливою злагодженістю колірної гами, що виступає в поєднанні із золотавим орнаментованим тлом, глибокою виразністю і людяністю художнього образу. Обличчя Варвари заполонює молодістю, лагідністю та спокоєм. Автор надає їй індивідуальних рис: округле обличчя з великими очима, в тінях модельоване санкир'ю зеленувато-оливкового тону з легким рожевим рум'янцем. Голову прикрашає оригінальна зачіска. Палітра автора цього твору досить широка — червона, зелена, коричнева, блакитна, біла з тінями світліших або ж те-

---

* У колекції Музею волинської ікони зберігається три твори „Волинського іконописця 1630 р.“: „Георгій Переможець із житієм“ (І-37) із с. Боблів; „Георгій Переможець“ (І-158) зі с. Береська; „Георгій Переможець“ (Ж-228).

мніших відтінків. Житійні сцени написані у дещо спрощеній та узагальненій манері, без надмірної деталізації.

Реалістичні прийоми у поєднанні з народною інтерпретацією сюжету характерні для маляра, який, імовірно, працював у містечку Михнівці Ковельського повіту (Камінь-Каширський район). Ікони „Спас“ з Ковельського району; „Різдво Богородиці“, „Причащання св. Онуфрія“, „Св. Георгій Переможецъ“ з Камінь-Каширського району вийшли з однієї майстерні і належать пензлю одного або ж двох художників, які працювали у Михнівці. Їхні роботи відзначаються певною монументальністю та витонченістю малюнку постатей, дохідливістю зображення. З повним правом маляра з Михнівки можна назвати майстром-оповідачем. Одним з його ранніх творів є образ Спаса (І-137; 66х92), створений у другій половині XVII ст. Основа ікони по периметру обрізана, від широкої ренесансної рами залишились лише внутрішні планки. Обличчя Христа вражає особливою лагідністю та спокоєм. Колорит ікони обмежений традиційною червоною та блакитною із синіми тінями палітрою, яка разом із різьбленим золоченим тлом зливається у дзвінку гаму.*

Деякі ікони давали малярам найбільше простору для виявлення хисту й задоволення індивідуальних запитів замовників. До таких належать ікони „Різдво Богородиці“ і „Причащання св. Онуфрія“.

В іконі „Різдво Богородиці“ (Ж-284; 86х109) кінця XVII ст. маляр загалом дотримується іконографічного канону, проте трактує його як сцену інтимно-родинного характеру, тому вона пронизана особливим ліризмом. Дія відбувається у міщанському житлі, але як данина традиції на задньому плані зображена темно-коричнева стіна з бійницями. У сюжет введено велику кількість персонажів. На високому ложі під балдахіном сидить св. Анна, яка гостинно вказує рукою на стіл, навкруг нього три молоді жінки і дівчинка з дарами у руках. Служниця з пелюшкою у руках і повитуха з новонародженою стоять навколішки біля купелі. Автор не акцентує побутових подробиць, він лише дещо натуралістичніше відтворює окремі другорядні деталі: прикрашену мереживом постіль св. Анни, червону мережку по краю скатертини, одяг окремих персонажів, що відповідає тогочасному вбранню міщан.

Нахил до декоративности ще відчутніший в іконі „Причащання св. Онуфрія“ 1717 р.[4] *(Ж-300; 84х108), хоча в ній, як і вимагає канонічний сюжет композиції, вчувається дух аскетизму. Згідно з традицією, автор зображає св. Онуфрія, що молиться навколішки біля печери, оголеним старцем з довгими пасмами сивого волосся і бороди, на стегнах — листяний пояс.*

---

* Як містечко Михнівка відома вже з XVII ст. У 1637 р. на прохання власника містечка Філона Еловицького польський король Владислав IV дарував Михнівці маґдебурзьке право задля швидкого заселення цієї місцевости. У 1642 р. Еловицький своїм коштом збудував у Михнівці Стрітенську церкву. Через селянські виступи проти панщини у 1842 р. жителі містечка були розселені по довколишніх селах, і Михнівка перетворилась на невеличкий хутір.

[4] Можливо, саме про цю ікону згадує М. Теодорович у своїй праці „Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии“. (Почаїв, 1903.— Т. 5.— С. 344.) У візитації луцького уніатського каноніка Яна Серацинського від 11 березня 1827 р. серед ікон Стрітенського храму с. Михнівки називається і образ св. Онуфрія. На рамі в нижній частині ікони був напис: „Сей образ [...] до храму Бож [...] Стрѣтенія Господня и [...] Григория [...] мца дня 29 року Божого 1717“. Залишки окремих літер збереглись донині.

Статична постать старця, написана в інтенсивних коричнево-вохристих тонах, контрастує з вишуканим силуетом ангела. Він стрункий, наділений юнацькою ґрацією, з витонченими кінцівками і маленькою головою з округлим, ніжним обличчям. Динамічність його постаті передано за допомогою зображення високо піднятих крил. Значну композиційну роль в іконі відіграє лісовий, з блакитними горами у долині ландшафт.

Твори „Маляра з Михнівки" позначені гармонійністю живописного розв'язання. Різьблене золотисте тло якнайкраще відтінює яскраво-зелені, оливкові, сині та червоні барви, які в тональному плані дають широку шкалу відтінків. Тло орнаментоване ориґінальним різьбленням, характерним для цього митця, — мотивом виноградної лози.

Волинські іконописці мали зв'язки з іншими реґіонами України, про що свідчить ікона „Преображення" кінця XVII — початку XVIII ст. (І-116; 83х106) зі с. Садова Луцького району. В центрі композиції лаконічно і просто, без зайвої декоративности зображено Фаворську гору, яка нагадує зелений пагорб. На його темному тлі ледь приглушено, але водночас виразно і драматично напружено виділяються силуети апостолів. Майстер тонко передав емоційний лад твору, особливу увагу він приділяє поглибленій експресивності виразу облич та „промовистості" поз, постатям надає більше руху, а композиції — динамічности. Щільні сіро-блакитні хмари окутують вершину пагорба, над яким у сяйливій променистій мандорлі виділяється постать Христа. Ікона вражає майстерністю виконання, спокоєм та злагодженістю колірної гами, яка поєднує золотисте тло з темною зеленню та ніжними відтінками блакитного, світло-коричневого і білого тонів.

Барокова тенденція була провідною в українському живописі впродовж усього XVIII ст.[5] *Чимало характерних для того часу рис і прийомів в авторів ікон „Богородиця Одигітрія" (І-61; 82х118) з Любомльського району; „Св. Миколай" (88х122), „Василій Великий" (І-228; 80х109), „Покров" (І-92; 64х95) з Локачинського району; „Апостол" (Ж-324) зі Старовижівського району; ікони намісного ряду Троїцької церкви с. Городині Любешівського району „Спас Вседержитель" 1737 р. (І-219; 79х109) і „Св. Миколай" 1736 р. (І-222; 79х109); „Св. Стефан" (І-191; 70х102), „Богородиця Почаївська" 1737 р. (І-133; 68х107) з того ж району. Названі твори, попри різницю в індивідуальних почерках, виявляють певні спільні риси у пластичному моделюванні ликів, використанні гри світла і тіней. У цих іконах помітне намагання розкрити внутрішній світ персонажів, індивідуалізуються образи святих. Колірна гама стає насиченішою, широка й палітра проміжних тонів. Для названих творів характерне золочене, зрідка сріблене, тоноване під золото, заповнене рослинним орнаментом тло.*

*Одним з провідних митців того часу був Йов Кондзелевич**. *У колекції Волинського краєзнавчого музею зберігаються твори цього майстра: фраґменти одвірків дияконських дверей і царських врат з обра-*

[5] Див., зокрема: Сидор О. Ф. Барокко в українському живопису // Українське барокко та європейський контекст.— К., 1991.— С. 173—183.

* Йов Кондзелевич (1667 — після 1740) народився у м. Жовкві. У дев'ятнадцять років стає ченцем Білостоцького монастиря біля Луцька. Був членом Луцького Хрестовоздвиженського братства, обирався ігуменом братського монастиря.

зами святих Василія Великого, Івана Золотоустого, Миколая, Григорія Двоєслова, великомучеників Стефана та Лаврентія, створених, як недавно пощастило встановити, у 1696 р. (І-113; І-114)[6]*; картуші з образами пророків (І-78—І-80; І-278); „Спас Пантократор“ (І-109; 74х115) зі с. Городища Луцького району та „Георгій Переможець“ (РА-1064; 70х113) з Турійського району.*

Маляр сконденсував і творчо переосмислив здобутки західного живопису й іконопису рідних земель, а в межах останнього — і досвід різних мистецьких осередків[7]*. Він будує складні композиції на основі канонічної схеми, зосереджуючи увагу на темі величного монументального змісту. Саме так Й. Кондзелевич зображає Спаса з городищенського іконостасу. Христос сидить на веселці, спираючись однією ногою на круглу підставку, а другою — на голівку серафима. Незмінними залишились традиційний жест правої руки у благословенні і розгорнуте Євангеліє у лівій. Уся постать Христа оточена гірляндою голівок херувимів і серафимів, які чарують своєю одухотвореною красою, хоч маляр і не акцентує уваги на індивідуалізації облич.*

„Георгій Переможець“ Й. Кондзелевича зі с. Боблів Турійського району, із зображеними високими будинками з галереями, балконами, характерними для того часу, стоїть на межі ікони і картини. Але передній план вирішений на традиційній іконографічній основі: верхи на здибленому коні святий воїн, який перемагає змія. Трохи осторонь постать жінки в багатому вбранні, біля її ніг — біла вівця. Образ св. Георгія у трактуванні Кондзелевича це не лише втілення юної непереможеної сили й нестримного руху, а й певної шляхетности, а навіть ліричности. Цікаво те, що в руках у святого зображено не традиційний спис, а веретено.

Колористичний лад цих творів тісно пов'язаний зі змістом. Маляр віддає перевагу кольорам з відтінками холодної тональности, збагаченим півтонами. Сині, червоні, темно-зелені барви в поєднанні з орнаментально оздобленим золоченим тлом надають композиції особливого емоційного забарвлення.

З Троїцької церкви с. Городища походить ікона „Спокуса Христа“ XVIII ст. (І-110; 64х96), яка за своїми стилістичними особливостями та характером побудови художнього образу тяжіє до творчости Й. Кондзелевича. Принаймні можна припустити, що цей твір створив маляр, який удосконалював свою майстерність у відомого художника.

„Спокуса Христа“ вражає внутрішньою напруженістю, що цілком відповідає сюжету ікони. Маляр лаконічно і виразно відтворює євангельську історію. Саме тому великого значення він надає малюнкові постатей і меншого — різним аксесуарам, архітектурі, краєвиду. Всю площу ікони займають постаті Христа та диявола, які чітко виділяються на тлі неба, затягнутого темно-сірими грозовими хмарами. Диявол зображений у профіль, у довгому темно-коричневому, майже чорному плащі, який, закриваючи майже весь силует, залишає відкритою частину облич-

[6] Квасюк А., Романюк О. Реставрація одвірок царських врат Йова Кондзелевича // Волинська ікона: Питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції, м. Луцьк, 17—18 грудня 1997 року.— Луцьк, 1997.— С. 34.

[7] Сидор О. Барокко...— С. 181.

ча з чорними вусами та бородою, руки і ноги з довгими загнутими кігтями. Постать Христа з простягнутою рукою закутана у довгий червоний хітон з перекинутим через плече темно-синім гіматієм, що спадає широкою площиною на чорний позем. Обличчя його сповнене лагідного спокою, а очі випромінюють теплоту і безвинність. Сценка у верхній частині ікони, на якій постать диявола трактовано явно гротескно, написана у плані наївного малярства.

Цей твір характеризує особлива строгість композиції в цілому і в деталях, чому підпорядкований і темний, драматично напружений колорит з домінантою темно-коричневого і сірого тонів, оживлених яскравішими барвами на одязі Христа та ясно-блакитним кольором, який розділяє дві постаті.

Зовсім в іншому ключі працювали майстри ікон „Святі Яким і Анна" (І-41; 51x86) з Турійського району та „Св. Миколай" (І-75; 48x80) з Локачинського району. Названі твори, попри різницю в індивідуальних почерках, виявляють спільні риси у моделюванні облич та зіставленні кольорів мажорної гами — чистих і дзвінких.

Майстер ікони „Яким і Анна" трактує поширений сюжет у дещо романтичному плані. Із сердець святого подружжя виростає біла лілія, з якої народжується дівчинка. Іконописець ориґінально вирішує одяг персонажів, який окремими деталями нагадує тогочасне вбрання українських міщан. Образи святих мають портретні риси, наділені індивідуальним виразом і характером, сповнені глибокої внутрішньої одухотворености.

Особливу увагу в колекції музею привертають ікони XVIII ст., які, можливо, створили малярі Острозької майстерні. „Старозавітна Трійця" (І-16; 73x97) з Маневицького району та „Архангел Михаїл" (І-154; 69x101) з Горохівського району відзначаються цілісністю стильового забарвлення, високою технікою, звучністю колориту.*

*Образ архангела Михаїла** нагадує портрет молодого шляхтича в лицарських обладунках з елементами одягу того часу — чепурно пов'язана хустина на шиї, на плече недбало накинутий плащ, орнаментований квітами. За його плечима ледь видніються крила, а шабля в руці здається мало не іграшковою. Особливо приваблює молоде обличчя Михаїла — ясної карнації, з легким рум'янцем та усмішкою на вустах.*

За стилем і манерою виконання цілком аналогічна ікона „Старозавітна Трійця", насичена побутовими подробицями: на ній зображені барокові стільці з вигнутими бильцями та ніжками, сервірований ножами й виделками стіл, який привертає увагу яскравими барвами фруктів й овочів. У композиції підкреслено пропорційність постатей, їхню типовість і узагальненість. Лики ангелів, як і в „Архангелі Михаїлі", чарують особливою лагідністю та ледь помітними усмішками на вустах.

У зв'язку з утвердженням унії у XVIII ст., окремі мистецькі школи Волині, зокрема малярі-василіяни, почали орієнтуватися на максималь-

* Можливо, у колекції музею є більше творів, написання яких можна віднести до Острозької майстерні, та, оскільки велика частина ікон не реставрована і зберігається під профілактичними заклейками, вивчення їх затруднене.

** Верхній фарбовий шар ікони майже повністю змитий.

не наближення іконографії, стилю та способу малювання до творів західного типу.

Саме у такому напрямі працював „Волинський іконописець 1750 р.“, який, напевно, пов'язаний із Турійськом[9]*, а також невідомий маляр, який працював в околицях Луцька і створив серію ікон Богородиці з ангелами. Ці майстри менш вправні у відтворенні ракурсів та анатомічних пропорцій людського тіла, у просторовому вирішенні композиції чи точности рисунку, але створені ними образи приваблюють особливою життєрадісністю та оптимізмом, що посилюється дзвінким колоритом і надає їм своєрідної, трактованої у народному дусі барокової динаміки.*

У творах „Волинського іконописця 1750 р.“ „Трійця Новозавітна“ (І-72; 92х105) з Ківерцівського району; „Св. Миколай“ (І-55; 75х116), „Трійця Новозавітна“ (І-54; 80х108) з Турійського району; „Св. Катерина“ (І-60; 80х121), „Коронування Богородиці“ (І-67; 84х120) з Любомльського району домінує тенденція до продовження в нових історичних умовах самобутніх традицій волинського малярства.

Образ св. Миколая вражає народністю типажу. Чітко модельоване дуже просте обличчя, вираз очей щирий, спокійний, в усьому відчувається поважна, мудра сила простої людини.

В образі св. Катерини цього ж майстра знаходимо багато спільного з трактуванням постаті в репрезентативному портреті — об'ємне ліплення обличчя поєднується з більше площинною подачею тулуба. Відповідно трактувався й одяг, багато декорований орнаментом. Свята має вигляд гарної повновидої жінки, одягнутої у парчеве плаття із золотим шиттям, ілюзорно передані перли на її шиї та у вухах, серпанок на грудях, ніжна шкіра обличчя.

Особлива пристрасть до декоративности помітна у роботах малярської школи XVIII ст., ікони якої поширювалися в межах Луцького, Маневицького, Рожищенського районів. Саме з цього реґіону в колекції музею зберігається найбільше образів Богородиці Одигітрії („Богородиця Одигітрія з ангелами“ (РА-1466; 89х125), „Богородиця Одигітрія з ангелами“ (Ж-339; 103х139), „Богородиця Одигітрія“ (І-156; 87х128), „Богородиця Одигітрія“ 1756 р. (І-69; 75х118), „Богородиця Одигітрія з ангелами“ (Ж-308; 93х123), які об'єднує не лише композиційне вирішення, а й декоративні риси — тло ікон, а також одяг прикрашені глибоко різьбленим рослинним орнаментом, симетричним на тлі і досить вільним на вбранні.

В іншому малярському стилі працював невідомий майстер, автор ікони „Богородиця Одигітрія“ („Нев'янучий цвіт“) другої половини XVIII ст. (І-269; 65х101) з с. Рудка-Козинська Рожищенського району. Він звернувся до поширеної іконографії Богородиці Одигітрії, але не наслідував канонічного взірця, а дав свою інтерпретацію твору, яка проявилась у типажі й духовній наповненості образу Марії. Обличчя Богородиці звернене до глядача. У правій руці вона тримає невелику квітку, що надає образу особливої теплоти, чарівности, земної материнської ніжности. Ця ікона свідчить про вірність волинських майстрів другої половини XVIII ст. іконографічним традиціям.

З-поміж творів XVIII ст. виділяються ікони символічно-алегоричного плану. В колекції вони представлені поширеною темою — „Христос

[9] Сидор О. Забута школа...— С. 28.

Виноградар" 1747 р. (І-234; 61х91) та 1745 р. (І-106; 55х95) з Луцького району та ікона (І-220; 74х98) з Рожищенського району, які, вірогідно, вийшли з однієї іконописної майстерні.

В окрему групу можна виділити ікони, автори яких тяжіють до народної течії у мистецтві. В колекції музею їх досить багато.

У XVII—XVIII ст. на волинських землях, як і взагалі в Україні, до пантеону народних святих входили образи Параскеви, Юрія Змієборця, Михаїла. У зображенні народних майстрів вони втрачають строгу ієрархічність, їх образи набувають дещо фольклорного звучання. Саме у такому плані працював автор ікони „Архангел Михаїл" (Д-974; 48х117) зі Старовижівського району. Він зберігає традиційну для XVII ст. іконографічну схему — Михаїл зображений на повен зріст, юним воїном у лицарському вбранні. Риси його обличчя відзначаються особливою лагідністю, а уся постать наділена своєрідною юнацькою ґрацією.

Малюючи ікони Богородиці, волинські народні маляри створювали образ ніжної матері, наділяли її рисами простої жінки-помічниці й заступниці. Саме такі риси відтворено в образах XVII—XVIII ст. „Богородиця Одигітрія" (Ж-186; 62х118; Ж-293; 77х90) з Ковельського району, „Богородиця Одигітрія" (І-46; 76х107) з Турійського району та в ряді інших творів.

Про особливо шанобливе ставлення до св. Юрія Змієборця свідчить велика кількість ікон з його образом. Іконографічна основа цих творів залишалася традиційною: в центрі ікони образ святого верхи на здибленому коні, який попирає ногами змія, поряд — дівчина, на другому плані — вежа з людськими обличчями у вікнах. Таку композицію використано на іконах „Юрій Змієборець" XVIII ст. (Ж-312; 85х127) з Іваничівського району, зі с. Ставків Турійського району (І-36; 69х101), зі с. Новосілок того ж району (І-45; 76х110). Об'єднує всі ці твори деяке порушення пропорцій постатей та наявність темної контурної лінії, якою маляри окреслюють силуети, архітектурні елементи. В іконі зі с. Дубечна Старовижівського району (І-12; 71х90) та іконі 1756 р. зі с. Вітоножа того ж району (Ж-202; 58х75) маляр зображає вельможну особу в селянському вбранні з білим фартухом.

Народне малярство розвивалось у взаємодії з професійним живописом, у нього активно проникали панівні мистецькі течії Західної Європи. Ікона XVIII ст. „Архистратиг Михаїл з діяннями" (І-168; 93х147) з Маневицького району відзначається динамічним сюжетом, бурхливістю і асиметричністю форм, експресивністю виразу. Характер колірної гами відповідає манері зображення; яскраві, насичені фарби панівних червоного і зеленого відтінків чудово гармонують із золотавим різьбленим тлом.

У колекції музею зберігається чимало ікон у різьблених дерев'яних кіотах — теж оригінальних взірцях мистецтва волинських майстрів.

На жаль, більшість творів з колекції музею ще чекає своєї черги на реставрацію. Вивчення їх та точне датування затруднене через пізніше перемалювання або суцільні забруднення.

Людмила КАРП'ЮК

КРАСНОПУЩАНСЬКИЙ ІКОНОСТАС ВАСИЛЯ ПЕТРАНОВИЧА

У селі Вербові біля Бережан, що на Тернопільщині, в мурованій парафіяльній церкві Успіння Пресвятої Діви Марії зберігся фраґмент, а точніше, тільки царські врата і кілька різьблених колон з відомого краснопущанського іконостасу, який виконав відомий український художник XVIII ст. Василь Петранович.

Історикам мистецтва краснопущанський іконостас знаний тільки з фотографій, оскільки сама пам'ятка не збереглася, бо згоріла разом з церквою. Ще до недавнього часу мистецтвознавці, пишучи про творчість Василя Петрановича, оперували не ориґінальними, документально підтвердженими його творами, а лише опосередковано атрибутованими на його користь. Краснопущанський іконостас — одна з двох документально підтверджених робіт цього видатного митця. Крім вищезгаданого, Петранович виконав іконостас для Святомиколаївської церкви монастиря у Крехові.

Про заснування Краснопущанського монастиря збереглася леґенда, за якою Ян Собеський, полюючи у поморянських лісах, відбився від дружини і, згубивши зворотну дорогу, потрапив на оленя, який привів його до хатини старця Гедеона. Це ніби мав бути монах Гедеон Буйницький, учасник походу Станіслава Жолкевського на Москву, духівник в армії Богдана Хмельницького і, нарешті, пустельник-богомолець. На знак вдячности за наданий нічліг, король заснував на місці хатини монастир, а ігуменом призначив Гедеона Буйницького. Собеський, крім земельних надань і різних дарунків монастиреві, велів своєму придворному маляреві Василеві зі Львова спорудити для краснопущанської монастирської церкви іконостас[1].

У леґенді бачимо явні анахронізми, бо Г. Буйницький не міг бути ігуменом в часи короля Яна Собеського, оскільки помер 1756 р., а за леґендою уже в час заснування монастиря був старцем.

За документальними даними, монастир у селі Краснопущі за Поморянами, тепер Бережансьгого району Тернопільської области, заснований у 1665 р. привілеєм хорунжого коронного Яна Собеського, пізніше польського короля, за дозволом львівського єпископа Атанасія Желібор-

---

[1] Монастир василіянський св. Івана Предтечі в Краснопущи // Правда (Львів).— 1897.— Ч. 16.— С. 250—253; Щурат В. Краснопущанська леґенда // Записки Чина св. Василія Великого.— Жовква, 1926.— Т. 2, вип. 1—2.— С. 160—165.

ського[2]. *Він не був такий знаменитий, як Крехівський чи Унівський. Це була невелика, скромна обитель з дерев'яною церквою св. Івана Хрестителя і початково дерев'яними келіями. Мурований двоповерховий монастирський будинок постав щойно у 1786 р. і остаточно був викінчений 1797 р., за ігумена Йосафата Скотинського (архітектор Іван Жидачевський)*[3].

Новозаснована обитель містилася у мальовничій місцевості на пагорбі, в розгадівській „Красній пущі", від якої пішла назва монастирської оселі. Близько 1730 р. церкву і монастир перенесено на інше місце, біля підніжжя гори, і тоді ж великим коштом побудовано нову гарну святиню[4]. *У 1731 р. монастир дістав нові надання від королевича Якова Собеського. Через рік (1732) пожежа повністю знищила новозбудований храм разом із монастирем. Монахи знову звернулися по допомогу до королевича Якова, і той листом від 11 березня 1733 р. попросив комісара маєтків руських у Жовкві Сеправського виділити дерево на будівництво церкви і погорілого монастиря*[5]. *Нова, уже третя з черги церква постала старанням ігумена Гедеона Буйницького. Конкретна дата побудови невідома. Існувала думка, що це сталося між 1733 і 1760 рр.*[6] *Інші автори датують її 1735 р.*[7] *Трохи більше світла на цю справу кидає не використана дослідниками книга видатків Краснопущанського монастиря*[8]. *З неї відомо, що у 1739 р. закуплено 100 кіп ґонтових цвяхів, у 1741 р. закуплено ґонтів аршинових 800, ліктевих 10 000 штук, що вказує на якесь будівництво. Найцінніщою нотаткою в цьому документі є видаток під днем 30 квітня 1743 р., у якому занотовано, що тесля Лесько отримав завдаток на сокиру до побивання церкви. Отже, маємо пряму вказівку про покриття нововиставленої церкви ґонтами, що дає підставу датувати її часом, близьким до зазначеного. До того ж стало відоме ім'я теслі. У 1745 р. збудовано дерев'яну дзвіницю, бо власне тоді її побивали ґонтами. Серед тих видатків не менш цінна інформація про маляра Теодора Барку, який 25 квітня 1740 р. за образ св. Василія на полотні отримав 2 золоті.*

Візитація 1760 р. підтверджує, що церква будована з дубового дерева з трьома верхами, а в ній іконостас сницарської роботи. Другий іконостас також сницарської роботи, але на час візитації ще не мальований, містився у каплиці над бабинцем. Очевидно, близько цього часу він був виконаний. Крім них, у наві зліва стояв вівтар Богородиці, справа — вівтарик св. Василія, образ до якого і два малі вівтарі у бабинці, напевно, малював згаданий вище Т. Барка[9].

Недалеко від монастиря, на горі, званій „Зосимова", стояв скитик з церквою Вознесіння Господнього. Ця дерев'яна однобанна церква в об-

---

[2] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 684, оп. 1, спр. 1990, арк. 3; Коссак Е. Шематизм провінції св. Спасителя чина св. Василія Великого в Галіції.— Львів, 1867.— С. 11.

[3] ЦДІА України у Львові, ф. 684, оп. 1, спр. 1990, арк. 22, 40, 49 зв., 55.

[4] Gębarowicz M. Szkice z historii sztuki XVII w.— Toruń, 1966.— S. 285.

[5] Там само.— S. 285; ЦДІА України у Львові, ф. 684, оп. 1, спр. 2000, арк. 52.

[6] Gębarowicz M. Szkice...— S. 285.

[7] Овсійчук В. А. Майстри українського барокко.— К., 1991.— С. 377—378.

[8] Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України (далі — ЛНБ НАН України), від. рукописів, ф. 3 (Василіянські монастирі), спр. 803, арк. 1 зв., 11 зв., 24, 42.

[9] ЦДІА України у Львові, ф. 684, оп. 1, спр. 2000, арк. 135.

ляті привілею Михайла Казимира Радзивіла 1746 р. згадується як нововиставлена[10].

Королевич Яків, допомігши матеріалом збудувати церкву, одночасно подбав про її внутрішнє оздоблення, очевидно, на просьбу самого ігумена. Для виконання іконостасу він прислав до Краснопущі одного з найкращих жовківських малярів Василя Петрановича (помер 1759 р.). Цей художник, будучи на послугах королевичів Костянтина (1680—1726) і Якова (1667—1737) Собеських, одночасно виконував обов'язки райці й навіть війта міста Жовкви. Петранович був митцем високого професійного рівня, у його творах явно відчутний європейський вишкіл. Тому не дивно, що він постійно виконував замовлення королевичів Собеських, а деякі його живописні роботи потрапили до колекції короля Станіслава Авґуста[11]*. Де і в кого вчився — не відомо, про це можна висувати тільки здогади. Нотатка у каталозі збірки того ж Станіслава Авґуста про те, що він був учнем Марчелло Баччареллі (1731—1818), зовсім безпідставна, цьому твердженню суперечать роки життя останнього. Найвірогідніше, як припускають, Василь Петранович малярську науку побирав у Жовкві в придворного художника Яна Собеського — Юрія Елеутера Шимоновича-Семигиновського (1660—1711), який мистецьку освіту здобув в Академії мистецтв у Римі. Навчання у цього художника вплинуло на творчу манеру В. Петрановича — з її відходом від іконописної графічности до плавного світлотіньового моделювання упевненим малярським мазком. Розлого трактовані складки одежі на його образах навіяні бароковою патетикою.*

Василь Петранович працював у ділянці не тільки релігійного, а й світського малярства, виконуючи портрети, ландшафти, копії[12]*. Він виконав декілька іконостасів. Документально підтвердженими були іконостаси для монастирів Краснопущанського і Крехівського та парафіяльної церкви св. Миколая в Бучачі. Інші, як іконостас для Троїцької церкви у Жовкві, збудованої 1720 р. коштом королевича Костянтина Собеського, пензлеві Петрановича можна тільки приписати.*

Краснопущанський іконостас в літературі минулого століття згадувано як твір придворного художника короля Яна III Собеського — леґендарного Василя зі Львова. Лише у 1960-х рр. ця леґенда з міфічним руським малярем Василем була розвіяна на користь жовківського маляра Василя Петрановича, який працював не для двору короля, а для його синів Костянтина і Якова. Броніслав Заморський, автор „Хроніки Поморянської", 1798 р., в листі до Товариства консерваторів, висловив фантастичну думку, ніби іконостас краснопущанської монастирської церкви виконав відомий колись у Львові художник Копецький, портретист родини Собеських[13]*. Зрозуміло, художника з таким іменем у Львові не було.*

Авторство В. Петрановича у виконанні краснопущанського іконостасу підтверджує не тільки високий мистецький рівень його ікон, а й документ — „Пом'яник" цього монастиря, переписаний 1725 р. На ар-

---

[10] ЦДІА України у Львові, ф. 684, оп. 1, спр. 2000, арк. 114, 114 зв.

[11] Mańkowski T. Galeria Stanisława Awgusta.— Lwów, 1932.— S. 362, 415.

[12] Там само.

[13] ЦДІА України у Львові, ф. 616, оп. 1, спр. 17, арк. 62 зв.

куші 63 на маргінесі записано: „Сіє поминаніє Благородного Раба Божія Василія Петрановича Маляра Найяснішого его милості Королевича Якуба з Жовкви“[14]. Щодо часу його постання думки дослідників розходяться. Одні вважають, що роботу над краснопущанським іконостасом В. Петранович розпочав 1735 р., у рік вступу на ігуменство Гедеона Буйницького[15], і продовжував її до початку 1740-х рр. Остання крайня дата ґрунтується на врятованій від пожежі і датованій 1741 р. іконі. Ці тези легко спростовуються. По-перше, 1735 р. надто ранній для іконостасу, оскільки на той час церкви ще не було. По-друге, Гедеон Буйницький став ігуменом набагато раніше за згадану дату[16]. По-третє, ікона св. Василія 1741 р. не входила до іконостасу, а була вівтарною. Рівно ж, йдучи за цим автором, 1735 р. не можна датувати впис Петрановича у „Пом'яник“, оскільки річних дат впису в ньому немає.

На думку іншого автора, іконостас виконано ще за життя королевича Якова, тобто між 1733 і 1737 рр.[17]

Нарешті існує третя версія про постання іконостасу після смерти королевича, тобто після 1737 р.[18] Останнє можна прийняти за найбільш вірогідне, оскільки десь близько цього часу почалося будівництво Хрестовоздвиженської монастирської церкви.

Можливо, що й іконостас для каплиці на емпорі над бабинцем також виконав В. Петранович, бо на 1760 р. він ще не був повністю викінчений.

Хронологічно за краснопущанським іде іконостас для Святомиколаївської церкви Крехівського монастиря. У монастирських реєстрах прибутків і видатків під 1742 р. занотовано: „Панові Василеві від мальованя апостолів — 100 зл.“ Під 1744 р.: „Панові Василеві маляреві — 100 зл.“[19] Немає сумнівів, що йдеться про малювання іконостасу для нової мурованої церкви, а маляр Василь — це не леґендарний Василь-русин, надвірний художник короля Собеського, а жовківський маляр Василь Петранович.

Крехівський іконостас В. Петрановича в цілості стояв до 1776 р. Того року на розпорядження ігумена Сильвестра Лащевського його розділили на дві половини по вертикалі й розсунули у бічні каплиці трансепту. Середню частину зайняв новий, змодернізований бароковий іконостас на чотирьох колонах, завершений об'ємною скульптурою роботи Матвія Полейовського[20] (1778). Образ апостолів для нього малював Стефан Угницький[21], а царські врата зі сценою Преображення виконав сницар Іван Щуровський зі Львова. Врата зі старого іконостасу з живописом В. Петрановичва ще того ж року були продані до парафіяльної церкви св. Параскеви в селі Крехові[22] за 200 зл., де й по нинішній день зберігаються у давнішому іконостасі. Монастирський іконостас мав чо-

---

[14] Gębarowicz M. Szkice...— S. 286.

[15] Овсійчук В. А. Майстри...— С. 377—378.

[16] Щурат В. Краснопущанська леґенда.— С. 162, 163.

[17] Gębarowicz M. Szkice...— S. 289.

[18] Драган М. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.— К., 1970.— С. 104.

[19] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 3 (Василіянські монастирі), спр. 315, с. 317, 386.

[20] Там само.— Ф. 77 (А. Петрушевич), № 737/п. 62.

[21] Там само.

[22] Книга видатків і прибутків церкви св. Параскеви в Крехові (зберігається у церковному архіві); Gębarowicz M. Szkice...— S. 280.

тири ряди традиційної горизонтальної композиції. Його живопис дещо скромніший від краснопущанського. Вже у минулому столітті своїм високим мистецьким рівнем він привернув увагу істориків мистецтва, результатом чого було його експонування на крайовій виставці 1894 р. у Львові[23] *у спеціально збудованій для цієї виставки церкві.*

Майже одночасно з крехівським В. Петранович малює іконостас для парафіяльної церкви св. Миколая в Бучачі. Це також одна з документально підтверджених його праць. Там художник працював на замовлення старости каньовського Миколи Потоцького разом зі своїм учнем і помічником Станіславом Отосельським. В акті генеральної візитації бучацької церкви св. Миколая 1743 р. сказано, що в ній виставлено новий величавий Деісус (іконостас) сницарської роботи, але ще не мальований, і вже сконтрактовано художника на малярську роботу коштом Миколи Потоцького, старости каньовського[24]*. Немає сумніву, що цей контракт на малювання був складений з Василем Петрановичем. Коли В. Петранович розпочав роботу в Бучачі — не відомо, але документально відомо, що працював він там з С. Отосельським ще у 1749 р.*[25]

Покійна В. Свєнціцька, покликаючись на документ, говорить про роботу В. Петрановича чомусь для василіянської[26] *церкви в Бучачі. Те саме повторив В. Овсійчук, додаючи, що йдеться про василіянську церкву св. Миколая*[27]*. Це очевидне непорозуміння, бо візитація 1743 р., на яку покликаються згадані автори, виразно говорить про новий іконостас у парафіяльній церкві св. Миколая в Бучачі, виконаний на замовлення М. Потоцького. Церква Бучацького монастиря, як відомо, була під титулом Воздвиження Чесного Хреста. На користь Миколаївської, а не василіянської церкви в Бучачі промовляє соковита ажурна різьба царських врат і колон першої, разюче близька до різьби краснопущанського іконостасу.*

Є ще одна пам'ятка, пов'язана, проте, з іменем В. Петрановича не на документальній підставі, а опосередковано, шляхом мистецького аналізу. Це іконостас у с. Озерній Зборівського району на Тернопільщині. Він не був спеціально виконаний для цього села, а потрапив зі скасованого монастиря у Віцині (тепер с. Смереківка Перемишлянського району). Село Віцинь входило до Поморянського ключа, яким володіли Собеські. Тому Віцинський монастир також був фундований коштом цієї родини. Колишня мурована монастирська церква у Віцині згоріла 1846 р., і ще того ж року до Озерної звідти перевезли дерев'яну парафіяльну церкву з іконостасом, оскільки греко-католицька парафія у Віцині була зліквідована і село заселено поляками-мазурами[28]*. Коли в Озерній побудували муровану церкву, до неї перенесли іконостас з дерев'яної. Цей іконостас стильово не однорідний, можливо, до нього потрапили ікони зі*

---

23 Галичанин (Львів).— 1894.— № 158.— Новинки.

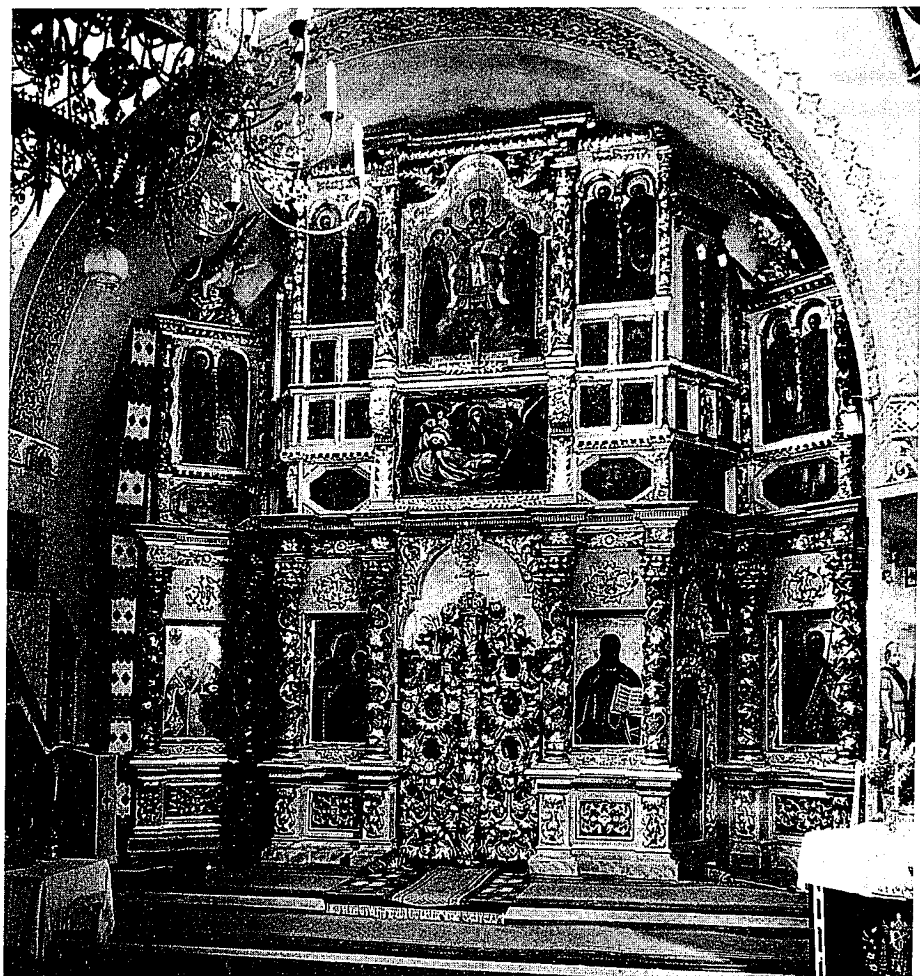
24 Бібліотека Національного музею у Львові, Рк. F° 14, арк. 292 зв.

25 Gębarowicz M. Szkice...— S. 278.

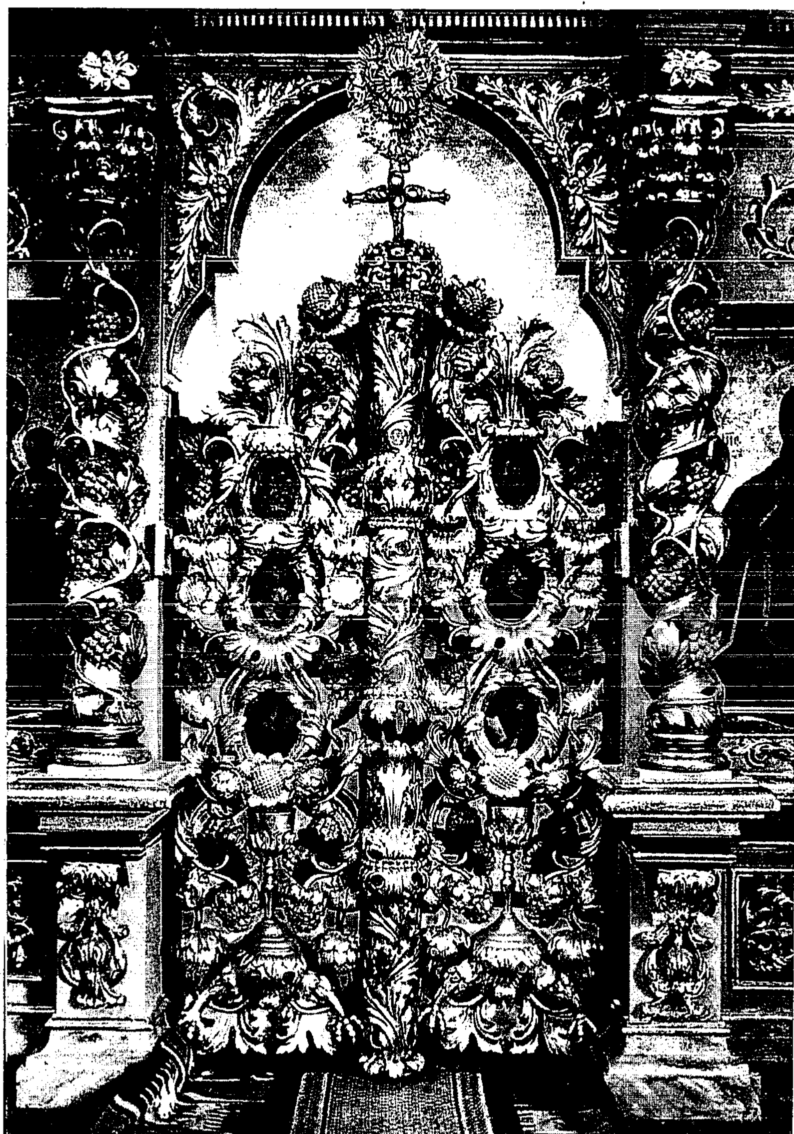
26 Свєнціцька В. Словник жовківських майстрів живопису та різьби // Українське мистецтвознавство.— К., 1967.— Вип. 1.— С. 141.

27 Овсійчук В. А. Майстри...— С. 381—382.

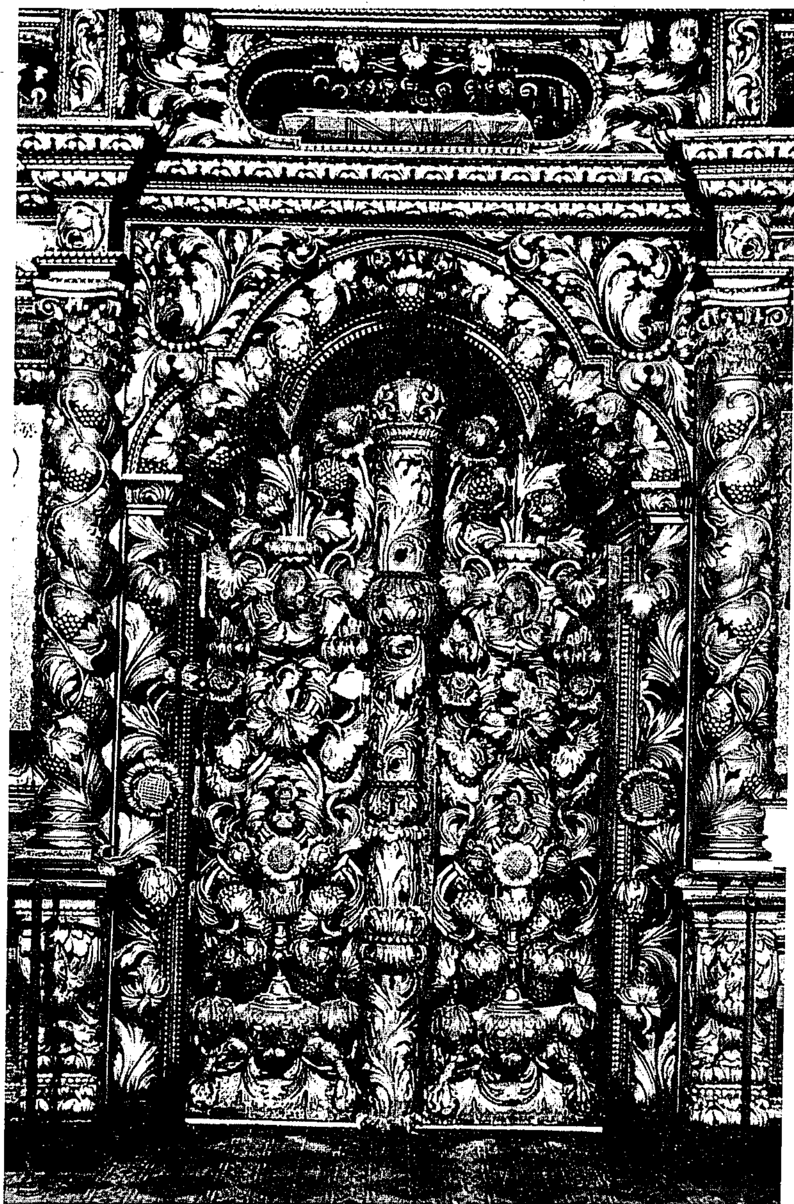
28 Piotrowski J. Jezierna // Sprawozdania Grona konserwatorów Galicyi Wschodniej.— 1907.— T. 1.3, N 52—63.— S. 12—20.



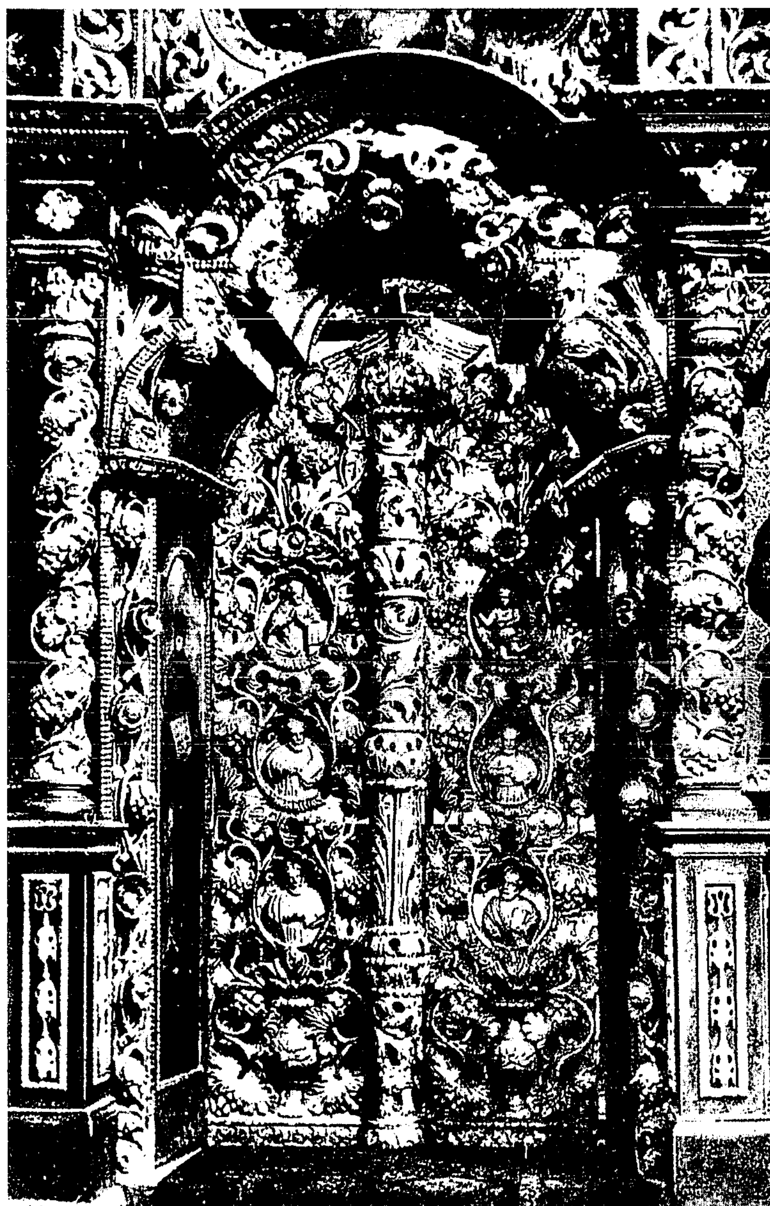
Іконостас Успенської церкви в с. Вербові Бережанського р-ну Тернопільської обл.



Царські врата. Іконостас Краснопущанського монастиря с. Вербова Бережанського р-ну Тернопільської обл.



Царські врата. 1908 р. Іконостас церкви св. Онуфрія у Львові



Царські врата. 1740-ві роки. Іконостас церкви св. Миколая у м. Бучачі Тернопільської обл.

спаленої монастирської церкви, для якої у 1767 р. малював Соломон Скрипецький[29].

*Під час Другої світової війни від гарматного пострілу постраждала мурована церква в Озерній, був пошкоджений іконостас, зокрема, розтрощено центральний образ з Христом Пантократором. (Тоді ж, до речі, сильно постраждав іконостас П. Ковжуна і М. Осіньчука.) Реставруючи цей іконостас у 1968 р., автор мав рідкісну можливість докладно його оглянути і вивчити. Нашу увагу привернули фрагменти розбитого снарядом мальованого на дошці центрального образу з частково збереженими постатями пристоячих Богородиці та св. Івана Хрестителя. Оскільки іконостас походив з Віцинського монастиря, який заснував Собеський, на думку спало ім'я Василя Петрановича**.

Ще у 1907 р. консерватор Юзеф Пйотровський, пишучи про Озернянський іконостас, здогадувався, що його міг малювати український маляр Василь, автор іконостасу в Краснопущі та портрета Яна III Собеського. Він відзначає: „Важко сказати, хто був автором іконостасу в Озерній, але на підставі гарних пропорційних його форм і зовсім добрих образів видно, що був він одним з дуже добрих, може, і найкращих майстрів цього мистецтва“[30]*. Пйотровський не помилився.*

Судячи зі збереженої світлини[31]*, на якій зафіксовано краснопущанський іконостас ще до пожежі, був він п'ятиярусний, барокової форми — з припіднятою верхньою центральною частиною. Така пірамідальна композиція була характерна для XVIII ст. Крім обов'язкових ікон, у ньому над празниковим був ще додатковий ряд з іконами євангельської та христологічної тематики. Під центральним образом — нетрадиційне для цього місця „Моління про чашу“. Іконостас вражає пишною декоративною різьбою царських врат і колонок. Про живопис на цій світлині говорити важко, бо він знівельований ретушшю при перефотографуванні й монтуванні з кількох менших вицвілих світлин в ательє фотографа Е. Тшемеського у Львові. Але навіть у такому стані живопис виказує високу майстерність його творця.*

Кожного, хто до пожежі відвідував церкву, іконостас захоплював своєю величавістю і красою. Один з авторів у газетній замітці пише: „Ця робота знаменитого руського маляра така гарна, що знавці цінять цей іконостас у 100 000 золотих ринських, і йому нема рівного в усій Галичині“[32].

Ще у XVIII ст. він став зразком для наслідування. Небуденна краса цього іконостасу так подіяла на ігумена Підгорецько-Плісненського монастиря, що той вирішив справити для своєї церкви центральний образ Христа Ієрея (фактично Пантократора) — такий, як у Краснопущі. Для цього у 1767 р. доручив маляреві Ісихію Головацькому виконати

---

[29] Драган М. Українська декоративна різьба...— С. 104.

* Автор поділився своїми міркуваннями з мистецтвознавцем В. Овсійчуком і запросив його до Озерної оглянути цінні залишки. За домовленістю з церковним старостою, фрагменти В. Овсійчук передав на збереження до Львівської картинної галереї (нині — Львівська галерея мистецтв).

[30] Piotrowski J. Jezierna.— S. 15.

[31] Вперше опублікована у статті проф. Людвіка Фінкеля: Finkel L. Sprawozdanie z wycieczki konserwatorskiej // Teka konserwatorska Galicyi Wschodniej.— Lwów, 1900.— Rocz. 2.— S. 90.

[32] Монастир василіянський...— С. 253.

такий же образ до іконостасу у своїй обителі, що й було зроблено[33]. *Правда, Христос Пантократор Підгорецького монастиря, хоч і повторює іконографічну схему краснопущанського, набагато слабший манерою виконання та примітивніший у рисунку.*

Коли на початку XIX ст. створювався новий іконостас до монастирської церкви св. Онуфрія у Львові, різьбарі-ченці майже ідентично повторили в ньому соковиту ажурну різьбу колон і царських врат краснопущанського іконостасу.

Чи піддавано іконостас від часу створення до його загибелі пізнішим обновам, сказати важко. Із записок монастирської хроніки відомо, що у 1777 р. екс-суперіор Погонського монастиря Йов Яворський справив срібну шату на образ намісної Богородиці[34]. *Сама ж церква реставрувалася декілька разів, і, цілком можливо, під час однієї з них обновлявся іконостас. Бо хоч стояло питання будівництва нової мурованої святині, до цього через брак коштів не дійшло. Вже у 1796 р. постала потреба підмурувати дерев'яну церкву, й ігумен звернувся до дідички, княгині Любомирської за дозволом на заготовлення каменю з Прушинської гори на цю роботу. Наступного року з поморянського гаю заготовлено чотири дуби на підвалини до церкви. У 1798 р. для складання кошторису на реставрацію церкви до Краснопущі з Бережан прибув циркулярний інженер Балько. 23 травня 1800 р. розпочалася робота коло її підважування, тобто підведення нових підвалин на мурований фундамент. Цю роботу виконав бережанський майстер-тесля Франціск Площак із сином і своїми теслями. Тоді добудовано захристію з „фаціаткою" на захристійний дзвінок, з південної сторони під піддашшям дано ґанок на підмурівці.*

У 1801 р. в церкві проведено внутрішні реконструкційні роботи. Перед іконостасом поставлено балюстраду, там же влаштовано капелістський хор, який раніше містився у середній частині церкви. Над бабинцем вирізано стелю для відслонення вікон, тобто зліквідовано колишню каплицю на емпорі, про яку згадує візитація 1760 р. Того ж року навколо церкви дано галерею-опасання.

Малярські роботи у церкві проведено у 1832—1846 рр., за ігумена Гедеона Січевського. Тоді маляр з Біща Іван Квасницький малював церкву всередині (крім вівтаря і захристії)[35]. *Під час чергової обнови монастирської церкви у 1894 р. на стінах її вівтаря художник Т. Копистинський намалював св. Володимира і Ольгу, Костянтина та Олену, а наступного року — „Покров Богородиці"*[36].

Оновлена декілька разів церква стояла до 1899 р. 26 червня того року сталася непоправна трагедія — внаслідок залишеної непогашеної свічки у дерев'яному поставці на престолі спалахнула пожежа, внаслідок якої за кілька годин святиня згоріла дощенту. Разом з нею була знищена вогнем безцінна пам'ятка українського мистецтва — іконостас пензля Василя Петрановича.

---

[33] Gębarowicz M. Szkice...— S. 295.

[34] ЦДІА України у Львові, ф. 684, оп. 1, спр. 1990, арк. 18 зв.

[35] Дані про реставрацію церкви почерпнуті з монастирської хроніки: ЦДІА України у Львові, ф. 684, оп. 1, спр. 1990, арк. 46, 56, 57 зв., 58 зв., 61 зв., 62, 63, 92.

[36] Галичанин.— 1894.— Ч. 77.— Новинки.

На щастя, дещо вдалося врятувати. Спочатку, коли на завдання консерваторів 6 липня 1899 р. до Краснопущі прибув на обстеження професор Львівського університету Людвік Фінкель, з врятованих мистецьких предметів він застав: дві різьблені бічні колони, образ св. Василія 1741 р., образ Христа з апостолами, образ св. Івана на дереві (стара ікона), портрети Яна III Собеського і Марисеньки (копії). Дещо пізніше виявилося, що з вогню винесли царські врата, ще 10 різьблених колон, три бічні вівтарі, киворій, літургійні книги, одежу тощо[37]. Найдорогоціннішим мистецьким предметом у цьому списку були царські врата. У 1917 р. Товариство консерваторів порушило питання про перенесення решток іконостасу до одного з львівських музеїв[38], але монастир згоди на це не дав.

З будівель від пожежі збереглася дерев'яна дзвіниця 1740 р., яка постала одночасно з церквою і стояла на осі її головного входу. На монастирському будинку згорів тільки дах.

Нова мурована церква Різдва Івана Хрестителя у Краснопущанському монастирі була збудована у 1906 р. На жаль, її стиль далекий від форм традиційної трибанної церкви, яку мала її дерев'яна попередниця. Нова має форму призми під двосхилим дахом з трикутним фронтоном на головному фасаді, вирішеним у формах архітектури класицизму. Двосхилий дах вінчає восьмигранний світловий барабан, завершений банею.

У 1912 р. церкву малював художник Сергій Дідушенко[39]. Одночасно було вирішено справу з іконостасом для неї. У тому ж 1912 р. львівський монастир св. Онуфрія купив у дідича с. Деревача Грицька Чичковича іконостас за 1500 корон з колишньої монастирської церкви в Деревачі коло Львова для Краснопущанського монастиря[40]. З допомогою С. Дідушенка деревацький іконостас з доданими до нього царськими вратами і вісьмома різьбленими колонами, врятованими з краснопущанського іконостасу, був змонтований і встановлений у новій церкві.

Іконостас з Деревацького (його ще називають добрянським) монастиря походив з початку XVIII ст. Згідно з реєстрами цього монастиря, його для тамтешньої церкви, крім царських врат, у 1719 р. різьбив жовківський сницар Ігнатій, тобто Гнат Стобенський. Царські врата виконав отець Тарасій. Ікони до іконостасу малювали ігумен Виспянського монастиря отець Теодозій Січинський і світський маляр Павло Килимович з малярчиком, також Павлом[41]. Автор василіянського шематизму 1867 р. Маркел Коссак[42] зауважує, що це був іконостас незвичайно гарної сницарської та малярської роботи. Цілком можливо, що Гнат Стобенський виконав різьбу краснопущанського іконостасу на замовлення королевича Якова, а різьбу до церкви св. Миколая в Бучачі — на замовлення Миколи Потоцького. Якщо зіставимо царські врата і колони з Бучача та Краснопущі, то вочевидь побачимо разючу подібність їхніх форм, мотивів та способу виконання, у них виразно видно руку одного майст-

[37] Finkel L. Sprawozdanie...— S. 89.
[38] ЦДІА України у Львові, ф. 616, оп. 1, спр. 124, арк. 43.
[39] Там само.— Ф. 408, оп. 1, спр. 70, арк. 14.
[40] Там само.
[41] Там само.— Ф. 684, оп. 1, спр. 1320, арк. 10, 11, 19, 20, 58, 59.
[42] Коссак М. Шематизм...— С. 142.

ра. В. Свєнціцька припускає, що Т. Стобенський міг бути автором пишної різьби іконостасу Троїцької церкви у Жовкві[43].

Скомпонований з елементів деревацького і краснопущанського новий іконостас у Краснопущі стояв до 1952 р. Того року громада села Вербова купила його у місцевої влади і встановила у своїй мурованій церкві Успіння Пресвятої Богородиці (збудована у 1936—1938 рр. за проектом Льва Левинського). Частина ікон в іконостасі на сьогодні перемальована, але живопису медальйонів на царських вратах рука обновителя, на щастя, не торкнулася.

Композиційний мотив врат — чаші, з яких виростають по три медальйони в обрамленні соковитої різьби з мотивами соняшника і виноградних грон. Іконографічна схема двох верхніх медальйонів, де, за звичаєм, дається тема Благовіщення, відходить від традиції. Тут зліва зображена Богородиця у розкутій позі, справа — замість архангела Гавриїла представлений Спаситель. Нижче — євангелісти. Живопис медальйонів виконаний вправним малярським мазком, око милує насичений і водночас згармонізований колорит.

Іконостас В. Петрановича згорів, але збереглася його найдорожча частина — царські врата. Вони ведуть не тільки у святая святих, але й відкривають нам світ прекрасного барокового мистецтва з його бурхливою життєстверджувальною енерґією.

Володимир ВУЙЦИК

[43] Свєнціцька В. Словник...— С. 149.

НЕВІДОМІ ПОРТРЕТИ РОДИНИ ДАШКЕВИЧІВ У ФОНДАХ ЛЬВІВСЬКОЇ ГАЛЕРЕЇ МИСТЕЦТВ

У фондах Львівської галереї мистецтв виявлено два портрети, які, за документацією галереї, вважаються належними до родини Дашкевичів. Рід Дашкевичів давній, він відомий на Київщині (XV—XVI ст.) та в Галичині. Багато згадок про представників цього роду міститься в архівних документах за 1740—1794 рр.[1] *У шематизмі Перемиської єпархії неодноразово згадується священик Іван Дашкевич, який довгі роки був парохом у с. Устиянові (народився 1790 р., висвячений 1816 р.)*[2]*. Тоді Перемиською єпархією керував І. Снігурський, відомий діяч української культури.*

У 1782 р. дістав підтвердження свого дворянства від австрійської влади Олександр Корибут-Дашкевич, що був скарбником (від 1769 р.) Галицької землі Руського воєводства[3]*.*

Ймовірно, саме з представниками цієї галицької гілки Дашкевичів пов'язана поява портретів, які зберігаються у фондах Львівської галереї мистецтв. Портрети парні, поясні, намальовані олійними фарбами на полотні, їх розміри — 64х46 та 64х47 см. Обидва портрети овальні, мальовані на нейтральному тлі прямокутного поля. Композиція їх доволі проста, колірна гама — стримана. Автор не надуживає деталями. Іконографічний тип портретів визначається як репрезентативний. Обличчя чоловіка повернуте ліворуч, жінки — праворуч.

Загальний лад творів має виразну класицистичну основу з помітною тенденцією до сентименталізму та певної ідеалізації. Чоловічому портретові притаманна силуетність та більша графічність. Освітленням виділене обличчя з високим,ясним чолом і спокійним,уважним поглядом, спрямованим на глядача. Брак відблиску у зіницях очей надає погляду глибини. Портрет намальований у брунатно-сріблястій колірній гамі. М'яко виділяються ясна перука та яскраві акценти барв одягу: темно-синій (сюртук), червоний (ковнір) та білий (жилет і жабо).

Застиглий схематизм пози, тричвертний поворот створюють образ стриманої відчужености та передають настрій певної автономії портретованого в стосунку до середовища. За образною композицією портрет Дашкевича схожий на портрет невідомого роботи художника

---

[1] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 165, оп. 3, спр. 1496, с. 34.

[2] Schematismus Dioeceseos Premisliensis.— Premisliae, 1852.— P. 147.

[3] ЦДІА України у Львові, ф. 165, оп. 3, спр. 1496, с. 5, 6, 25, 27, 28; Корибут Я. Генерал Роман Дашкевич // Українська наука і культура.— К., 1994.— Вип. 28.— № 2.

Йосипа Бочковського, що датується початком XIX ст., та портрет Олексія Розумовського пензля художника Гаврила Васька, створений 1840 р.[4] *Цей твір роботи Г. Васька, як вважають дослідники, є копією старого невідомого портрета О. Розумовського. Обидва твори зберігаються в Музеї українського мистецтва (Київ).*

Портрет жінки відзначається камерністю, тонишим колоритом. Одягнена у жовту сукню із зеленуватим паском, молода жінка зображена на темно-зеленому тлі. Каштанове кучеряве волосся (одне пасмо його спадає портретованій на рамено) підв'язане стрічкою зеленого кольору. Легка хвиляста лінія білого, тонко мережаного комірця сукні відтінює довгу шию, повновиде обличчя із довірливим поглядом і характерною ямкою на підборідді. Піднесеність образу, м'яка пластична пробленість обличчя поєднується з достовірною передачею характерних рис портретованої.

Постать жінки не така статична. За побудовою портрет Дашкевичевої має спільні риси з портретом невідомої, який дослідники приписують художникові Володимиру Боровиковському (намальований близько 1820 р.; зберігається в Історичному музеї у Києві) та портретом Г. Лямаздорф пензля анонімного автора (зберігається у Полтавському художньому музеї і датується 30—40-ми роками XIX ст.)[5].

У портретах Дашкевичів відчувається вплив східноукраїнської мистецької традиції, зокрема, помітні ремінісценції старої української парсуни. Залишається відкритим питання про походження портретів. За деякими даними (з об'єктивних причин наразі їх неможливо перевірити), львівські портрети походять з колишньої приватної збірки Лещинських[*]*. Попередньо вони можуть бути датовані кінцем XVIII — 20-ми роками XIX ст.*[**]

Ганна КОС

---

[4] Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XIX ст.— К., 1984.— С. 35, іл. 21; с. 220, іл. 216.

[5] Там само.— С. 128, іл. 120; с. 29, іл. 15.

[*] Висловлюємо свою вдячність працівникам Львівської галереї мистецтв, які звернули нашу увагу на портрети Дашкевичів, посприяли у виготовленні з них фотографій.

[**] Портрети Дашкевичів зберігаються окремо: жіночий — у фондах Львівської галереї мистецтв; чоловічий — у музеї „Олеський замок" (фондова збірка). На звороті портретів на підрамнику напис Leszcz-5 і відповідно Leszcz-6 (шифр приватної збірки Лещинських), нижче — М-Ж 1272 та М-Ж 1273; Львівська ОКГ (шифри галереї). Полотно дубльоване.

Невідомий автор. Портрет Дашкевичевої. XVIII ст.
Львівська галерея мистецтв

Невідомий автор. Олександр (?) Дашкевич. XVIII ст.
Львівська галерея мистецтв

ПАМ'ЯТКИ САКРАЛЬНОГО ГАПТУВАННЯ XV—XVI СТОЛІТЬ У ЗБІРЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ

Серед багатих фондових колекцій давнього образотворчого мистецтва Національного музею у Львові (далі — НМЛ) зберігається цінна збірка фігуративного та орнаментального гаптування XV—XVI ст., яка налічує близько 300 експонатів. Хоча кількісно ця збірка невелика, мистецька вартість окремих її предметів дає підстави відвести їй одне з чільних місць серед подібних колекцій в Україні. Збірка почала формуватися у перші роки існування Національного (тоді ще Церковного) музею, який вже на той час зберігав, як подає Літопис Національного музею, „у кількох кімнатах святоюрських будинків [...] збірки книжок, рукописів церковних риз..."[1], серед яких налічувалося кілька десятків гаптів.

Від 1905 до 1918 р. частину гаптованих речей закуплено у колекціонерів, і не всі вони були українського походження. Приміром, 1907 р., в Петербурзі, від збирача старовини Виноградова придбано колекцію японських та китайських гаптів, яка, безсумнівно, мала певне пізнавальне значення. Близько сорока творів золотного шитва надійшло до музею разом із великою колекцією Генріха Татура з Мінська й так званою білоруською збіркою, придбаними на кошти Андрея Шептицького у 1907 та 1912 рр.[2] У 1918 р. збірка поповнилася пам'ятками східноукраїнського гаптування, які привіз із Києва директор музею Іларіон Свєнціцький[3]. Деяку кількість гаптів було виявлено під час пошуково-збирацьких експедицій під керівництвом І. Свєнціцького й таких ентузіастів музейної справи, як П. Сушко, А. Вишенський, В. Щербаківський, у різні регіони Галичини — на Яворівщину, Стрийщину, Долинщину та Калущину. Цінні твори гаптування передавали в дар музеєві окремі особи (найчастіше — священицького сану), зокрема митрополит Андрей Шептицький. Таким чином у перші три десятиріччя існування музею формується ядро збірки, передусім — предмети церковного вжитку: плащаниці, фелони, єпитрахилі, воздухи, покрівці, нараквиці, митри. Зі звіту Національного музею за 1930 р. довідуємося, що на той час колекція давніх гаптів налічувала 249 одиниць збереження[4].

---

[1] Децикевич В. Правні й фінансові справи Національного музею // Літопис Національного музею за 1935 рік.— [Львів, 1936].— С. 8.

[2] Свєнціцький І. XXV літ діяльності Національного музею // Двадцятьп'ятьліття Національного музею у Львові.— Львів, 1930.— С. 8.

[3] Чубатий М. Спомини про мою працю в Національнім музею в рр. 1917—1918 // Двадцятьп'ятьліття...— С. 36.

[4] Двадцятьп'ятьліття...— С. 74.

Збірка поповнилася 1940 р., коли внаслідок реорганізації системи музейних установ Львова до Національного музею надійшли колекції музеїв Ставропігійського інституту, Богословської академії та Музею Яна III. Перша з них — найвагоміша не лише кількісним складом, а й високою художньою вартістю окремих експонатів.

З надходженням цих колекцій до музею загалом завершується комплектування збірки давніх гаптів, яка в наступні роки поповнилася лише поодинокими експонатами невисокої мистецької якости.

Цінною частиною збірки є група пам'яток (з тринадцяти предметів), до якої входять різнорідні за походженням та призначенням гапти XV—XVI ст. як твори першорядної мистецької вартости. Вони заслуговують на спеціальне дослідження, хоча в різний час окремі з них вже були об'єктом зацікавлення і вивчення дослідників українського мистецтва.

Насамперед це стосується двох унікальних пам'яток фіґуративного золотного шитва XV ст. — плащаниці з с. Жиравки та чину „Моління" золочівського фелона, найдавніших гаптів, збережених в Україні. Походять вони з території Галичини і репрезентують мистецтво гаптування на західноукраїнських землях. Обидві пам'ятки — малодосліджені, але добре відомі в українському мистецтвознавстві[5]*.*

Першу з них — плащаницю з Жиравки (НМЛ, Дт 554-13927) до Національного музею привіз 1909 р., з експедиції по Львівщині, Вадим Щербаківський, який у статті „Моє перебування та праця в музеї митрополита Андрея Шептицького" згадує: „На початку червня побував я у Жиравці біля Львова. Звідтам привіз я крім фотографій церкви та дзвіниці також дещо церковної старовини. Найціннішим набутком для музею була невелика, чудово гаптована, стара плащаниця, за яку управа Музею дала показну нову"[6]*. Але ще перед тим, як плащаниця потрапила до музейної колекції, дослідники мистецтва мали можливість ознайомитися з нею на археологічно-бібліографічній виставці Ставропігійського інституту, яка відбулася у Львові 1888 р. і на якій були представлені твори церковної старовини з усієї Галичини. Вона ввійшла до каталогу цієї виставки*[7] *та до її фотографічного альбому*[8]*.*

У 1928 р. плащаницю опублікував І. Свєнціцький із короткою, але дуже вимовною анотацією, яка стосувалася також гаптованого чину „Моління" із Золочева. „Ці шитва мають ще всі знамена вольної мистецької

---

[5] Свєнціцький І. Іконопись Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1928.— С. 19—22; Свєнціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1929.— Табл. 52, 53, 54; Логвин Г. Украинское искусство X—XVIII вв.— Москва, 1963.— С. 110—111; його ж. Вишивання та гаптування // Історія українського мистецтва.— К., 1967.— Т. 2.— С. 400, 402—403; його ж. Искусство XIII—XV вв. // История искусства народов СССР.— Москва, 1974.— Т. 3.— С. 124; Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII—XVIII ст.).— К., 1992.— С. 75—77.

[6] Двадцятьп'ятьліття...— С. 23.

[7] Шараневич И. Каталог археологически-библиографической выставки в Ставропигийском институте во Львове, открытой 10 октября 1888 г. а имеющей быть закрытой 12 января 1889 г. по н. с.— Львов, 1888.— С. III, ч. 48.

[8] Шараневич И. Отчет из археологическо-библиографической выставки в Ставропигийском институте, открытой 28 сент[ября] (10 окт[ября]) 1888 г., закрытой 16 (28) февр[уария] 1889 г. и опись фотографически снятых предметов той же выставки.— Львов, 1889.— Табл. XXVII/3.

творчости. Невільнича залежність од шаблонів і традиції, ця знаменна риса цехового ремісничого шитва і малярства пізнішого часу, тут зовсім бракує“[9]*. Справді, обидві пам'ятки позначені індивідуальним мистецьким виразом і не мають прямих аналогій серед відомих творів золотного шитва того часу.*

Композиція жиравської плащаниці ілюструє один з найдавніших іконографічних ізводів „Оплакування“ (з ангелами), що пов'язаний з візантійською традицією і був поширений у країнах візантійського мистецького впливу, особливо — на Балканах. Близький до нього так званий скорочений історичний варіант, який передбачає біля тіла Христа, окрім ангелів, постаті Богородиці та Івана Богослова, використано на кількох плащаницях XV ст. з Росії — „блакитній“ з Троїце-Сергієвої лаври[10]*, пучезькій*[11]*, хутинській*[12] *та на візантійській плащаниці митрополита Фотія з Московського історичного музею*[13]*.*

У ряду згаданих пам'яток плащаниця з Жиравки своїми художньо-естетичними вартостями та досконалою технікою виконання посідає вагоме місце. Вона шита переважно кольоровими шовками. Золотне і срібне шитво помірковано використане на німбах, крилах та одязі ангелів, на зображеннях стільця та лампади.

На плащаниці відображено урочисту літургію ангелів, які, одягнені в білий дияконський убір, з рипідами в руках, схилилися над розпростертим тілом Христа. До нього в головах припала Богородиця, а за ноги — обіймає Іван Богослов. За ложем — дещо зміщений вліво — ківорій з лампадою. Кремезні постаті ангелів та їхні зосереджені обличчя сповнені величавого спокою. На тлі білих ангельських риз виділяється брунатний мафорій Богородиці, яка ніби усім тілом обіймає Христа, а її обличчя, з великими очима, виражає невимовну скорботу. Легко, впевненою рукою митця окреслено тіло Христа, гарної форми руки якого, складені на грудях, майстерно прорисовано складки пов'язки на стегнах. Постаті з великими виразними головами і дрібними руками, цілеспрямовано вкорочено, щоб зосередити увагу глядача на верхній частині плащаниці, а саме на фіґурі Христа і сумних зосереджених ликах Богородиці, Івана та ангелів, тим самим ще більше посилюється драматизм моменту.

*Колірна гама плащаниці дуже стримана і водночас вишукана, побудована на зіставленні білих, вохристих і золотисто-жовтих тонів, звучання яких посилюється малиновим тлом**. Невеликі акценти блакиті,*

[9] Свєнціцький І. Іконопись...— С. 19.

[10] Маясова Н. А. Древнерусское шитье.— Москва, 1971.— С. 9, илл. 2.

[11] Оружейна палата Московського кремля. Див.: Свирин А. Н. Древнерусское шитье.— Москва, 1963.— С. 29—30.

[12] Новгородський державний музей-заповідник. Див.: Свирин А. Н. Древнерусское шитье.— С. 33, 38.

[13] Средневековое лицевое шитье. Византия, Балканы, Русь. Каталог выставки. XVIII Международный конгресс византинистов.— Москва, 1991.— С. 10, кат. № 6.

* На початку XIX ст. гаптовані зображення, вирізані по контуру, перенесено на нове тло з малинового брокату, співзвучне з автентичним, з ясно-вишневого шовку, що проглядає на витертих місцях. Був вишитий напис: „Положєніє вь гробь // Гда нашєго ІС ХА“. Очевидно, тоді підніжок був нашитий у перевернутому вигляді, могли бути втрачені й окремі деталі композиції та написи.

покладені під крилами ангелів, на чепці Богородиці й на хітоні Івана (край хітона видно з-під жовтого гіматія), свідчать про тонке колористичне чуття маляра-живописця, а золото німбів, крил, лампади, шите подекуди напрочуд тонко, дуже майстерно, з майже непомітним закріпленням, надає плащаниці урочистої піднесености.

На тлі аналогічних пам'яток країн балканського реґіону та Росії плащаниця вирізняється лаконізмом образної мови та підкреслено монументальним характером композиції. Її образний лад зі стриманою суворістю образів та їхньою глибокою внутрішньою емоційно-драматичною напруженістю суголосний із творами українського іконопису XIV ст. Шитво плащаниці, надзвичайно майстерне й філіґранне, тонко передає всі формально-пластичні деталі, що виступають при моделюванні ликів, із зазначенням необхідних пробілів, тобто точно повторює певний іконописний прототип, індивідуальні особливості якого виявлені настільки виразно, що дають підстави шукати аналогії серед пам'яток тогочасного українського іконопису. Особливо своєрідно потрактовані лики двох крайніх ангелів праворуч. Характерною рисою їхніх облич є дещо непропорційні співвідношення низького чола, прикритого кучерями волосся, короткого носа і нижньої частини лику, яка здається завеликою і заважкою. Вона чітко окреслена двома плавними округлими лініями, що, не з'єднуючись, обрисовують щоку і підборіддя. Зіниці, обведені зверху і знизу подвійними лініями, під легко зведеними дугами брів спрямовані догори. На підборідді, над верхньою губою та на шиї дуже конкретно, коричневим контуром, прорисовано місця, які на іконописних ликах позначаються білильними висвітленнями. Таке трактування ликів, а також, характерну форму дрібних рук і великих, опущених вздовж тіла крил з легко загнутими кінцями знаходимо у зображеннях архангелів, передовсім Гавриїла та Михаїла, на чинових іконах із церкви святої Параскеви в Дальові, постаті яких також відзначаються монументальністю форм, а кисті рук замалі щодо фіґури[14]. Сама форма рук (і затиснутої у кулак, що триає міроло, і другої, з розпростертою долонею) цілком тотожна за рисунком з формою рук ангелів на плащаниці, зокрема крайнього правого. Однаково окреслено хвилястий перехід від плечей ангелів до верхньої частини крил, їх розмах і форма вигину в цій частині. Тобто майстер, що виконував рисунок для плащаниці, найправдоподібніше, мав за першовзір дальовських архангелів і, отже, належав до перемиського малярського осередку, з яким, як можна припускати, пов'язане і створення нашої плащаниці[15].*

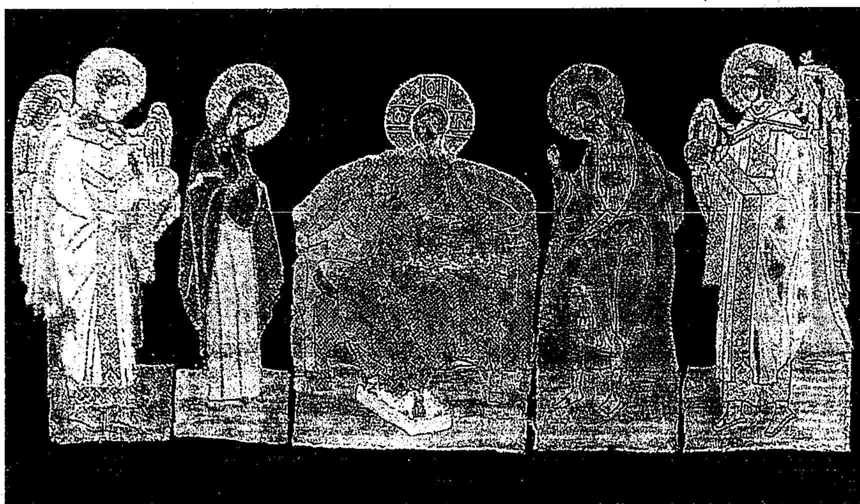
---

* Не лише іконографічну схему, а й окремі спільні риси у відтворенні одягу ангелів, із золотними викотами біля шиї та на рукавах бачимо на плащаниці митрополита Фотія кінця XIV ст. з Московського історичного музею, на плащаниці Бачковського монастиря XIV—XV ст. із Софійського церковного музею та на „блакитній" плащаниці початку XV ст. з Троїце-Сергієвської лаври, що дає підстави датувати нашу пам'ятку в тих самих часових межах.

[14] Ярема В. Дальовські ікони архангелів // Церковний календар 1987.— Сянок, [1986].— С. 150—154.

[15] Про перемиський малярський осередок див.: Свєнціцька В. Живопис XIV—XVI століть // Історія українського мистецтва.— Т. 2.— С. 217—240; Александрович В. Українське малярство в Перемишлі XIII — початку XVII ст.: Головні проблеми історії // Перемишль і Перемиська земля протягом віків.— Перемишль; Львів, 1996.— С. 38—52.

Плащаниця. Церква с. Жиравки Львівської обл. Перша половина XV ст. Національний музей у Львові



Молитовний ряд опліччя фелона. Церква м. Золочева Львівської обл. Кінець XV ст. Національний музей у Львові

Шитво кольоровими шовками значно більшою мірою, ніж золотне, залежало від міри таланту і майстерности маляра-іконописця, який виконував попередній рисунок для гаптування, тим більше тоді, коли це був твір такого глибокого емоційного змісту; як згадана плащаниця. Її художньо-естетична і духовно-психологічна концепція цілковито відповідала духові часу, сповненого драматизму. У Перемишлі, де була владича кафедра і де на той час зосереджено видатні мистецькі сили, не могли не працювати і гаптувальники, які посідали важливу позицію у церковно-культурному житті країни. Саме тут, на нашу думку, і була створена така визначна пам'ятка гаптування, якою є жиравська плащаниця. Формальні особливості цієї пам'ятки (монументальна площинність та статичність форм, а також стримана колірна гама) дають підстави твердити, що її створили майстри, виховані на традиціях іконописного мистецтва XIV — початку XV ст. За особливостями композиції плащаницю можна віднести до кола небагатьох збережених пам'яток візантійського ареалу.

Видатною пам'яткою фіґуративного гаптування XV ст. у колекції музею є одинадцять фіґур молитовного чину (НМЛ, Дт 504-13232), які були нашиті на опліччя фелона, що зберігався у церкві святого Миколая в Золочеві. Національному музеєві у Львові його подарував 1912 р. священик С. Юрик.

Якщо у плащаниці з Жиравки відчутна тенденція до певної архаїзації форми (урочиста статичність постатей, обмежена локальна палітра), то у золочівському Молінні виступають нові ознаки, характерні для зрілого мистецтва доби Палеологів. Вони проявилися у радісній насиченій колірній гамі, витонченій лінії силуетів фіґур, у психологічній наповненості образів. Фіґури золочівського фелона захоплюють поєднанням відкритих чистих тонів блакитно-бірюзового, який переважає на спідній частині шат, вишнево-малинового і вохристого — на верхній, з вкрапленням зеленого, чорного і білого, вміло доповнених золотом і сріблом. Золотною сухозліткою шитий лише одяг Христа, в інших постатях переважає шитво кольоровими шовками.

І. Свєнціцький, який датував твір кінцем XV ст., вказав на дуже характерну рису техніки виконання цієї неординарної пам'ятки гаптування: „Золочівське шитво знаменне аплікаційно-килимовою злукою поодиноких частин зашитих піль через кілька рядків. Шви і розділи заґафтованих клинців виступають доволі ясно на гранях як приземного тла, так і поодиноких частин постатей. Кольористика цієї пам'ятки галицького шитва нагадує насичені тони київських мозаїк і давніх емалій“[16]. Можемо додати, що не лише колористика пам'ятки, а й окремі образи святих (наприклад, Василія Великого) перегукуються з мозаїчними зображеннями Київської Софії.

Фіґури (висотою 28 см, шириною від 9 до 12 см) на опліччя фелона були нашиті у два ряди. У музеї їх зняли з фелона і виставляли в один ряд, що видно зі світлини першої експозиції музею[17]. На фото зафіксова-

---

[16] Свєнціцький І. Іконопись...— С. 22.

[17] Свєнціцький І. Ілюстрований провідник по Національному музею у Львові.— Жовква, 1913.— С. 14, іл. 12.

*но медальйони та чотирикутники з монограмами і вміщеними над постатями написами, що пізніше були втрачені**.

Одинадцять окремо вигаптуваних фігур, що стоять на приземеллі, утворюють деісусну композицію, до якої входять, окрім триморфона, архангели Гавриїл і Михаїл, апостоли Петро і Павло, Василій Великий, Іван Золотоустий, Миколай Мирлікійський та Григорій Двоєслов. Постаті стрункі, дещо видовжених пропорцій, зображені (за винятком пристоячих) без характерного для цієї композиції адораційного нахилу. Пам'ятку вирізняє дуже високий рівень технічного виконання у поєднанні з дещо незвичною для творів гаптування високою одухотвореністю образів, що прочитується в майстерно шитих ликах та в індивідуальній характеристиці кожної фігури зокрема. Обличчя святих (з високим чолом і широко розплющеними, великими, сповненими внутрішнього виразу очима) шиті за формою, дуже дрібними роздвоєними стібками, з тонкими нюансами світлотіньових співвідношень, покладеними не ремісником-виконавцем, а впевненою рукою талановитого митця-іконописця, який „малював" голкою і, без сумніву, був виразником своєї епохи, що дає всі підстави порівнювати золочівське шитво з тогочасним малярством.

Про золочівський молитовний чин неодноразово писав Г. Логвин, високо оцінюючи мистецьку вартість цієї визначної пам'ятки. У раніших працях ученого її датовано XV ст., у пізніших — XIII—XIV ст.[18] *У таких же загальних рисах характеризує пам'ятку Р. Тищенко, відносячи її до XV ст.*[19] *Отож, питання щодо датування, призначення, а також походження золочівського шитва надалі залишається відкритим***.

*Вагомою підставою для атрибуції золочівського чину є (дотепер непомічений) вишитий текст на Євангелії, яке тримає Христос, що прочитується як: „**ПРИДЄТЄ КО МНѢ ВСИ ТРУЖД [...]**" (Матвій, XI, 28). Мовний та палеографічний аналіз напису дає змогу зробити певні припущення щодо датування, а також місця створення нашої пам'ятки.*

*Характерні особливості написання слова „**ПРИДЄТЄ**", які полягають у наявності в другому складі цього слова літери **Є** як відповідника старослов'янського **Ѣ**, на думку Л. Коць-Григорчук, можуть свідчити про впливи народної мови, а саме — середньополіської говірки, що дає підстави пов'язувати золочівське Моління з конкретною територією. Палеографічні ознаки напису на Євангелії прикметні для кінця XV—XVI ст., а специфічне накреслення літери **Ж** (верхні та нижні відгалуження одна-*

---

* Згадані деталі пропали у післявоєнний час, коли зберігалися в О. Кромпец, яка у 1944—1953 рр. проводила консервацію пам'ятки і зазнала тоді репресій.

[18] Свенціцький-Святицький І. Ікони...— Табл. 86; Логвин Г. Н. Украинское искусство...— С. 110—111, илл. 60 (в підписі під ілюстрацією апостол Павло помилково названий євангелістом Марком); його ж. Вишивання...— С. 400—402, іл. 288, 289; його ж. По Україні.— К., 1968.— С. 327—328, іл. 225; його ж. Искусство XIII—XVI вв...— С. 124.

[19] Тищенко Р. І. Історія...— С. 75.

** В. Пуцко в неопублікованій статті „Молитовний ряд золочівської фелоні" намагається відповісти на всі ці питання, вважаючи золочівський чин фрагментом облямівки московської плащаниці, вигаптуваної у великокнязівській майстерні у 1460-х рр., порівнюючи його — для підтвердження своїх міркувань — з Деісусом астраханської плащаниці та живописними творами московсько-новгородської школи.

Іван Золотоустий. Молитовний ряд опліччя фелона. Фраґмент.
Церква м. Золочева Львівської обл. Кінець XV ст.
Національний музей у Львові

Плащаниця. Молдова (?). Початок XVI ст. Національний музей у Львові

кового розміру, з інтервалом посередині) цілком відрізняється від накреслення цієї літери на тогочасних галицьких іконах, у яких відгалуження мають вигляд діагональних штрихів, що перехрещуються у верхній частині або на самому вершку середньої вертикалі. Таке накреслення цієї літери можна побачити в написах іконописних творів, що походять з Волинського Полісся, а саме — на двох іконах із зображенням Христа Вседержителя (кінця XV ст. — з с. Річиці Зарічнянського району, 1592 р. — з с. Великі Цепцевичі Володимирецького району) і на царських вратах кінця XVI ст. зі с. Клесова Сарненського району Рівненської області[20]*. З волинськими творами іконопису зближує золочівське Моління і його колірна гама, на яку свого часу звернув увагу І. Свєнціцький, зазначаючи, що спідній одяг зображених на ній святих (за винятком Спаса, Івана Золотоустого та архангелів) витриманий у синіх тонах, рівно ж „оплеччя престола та його тло", а „на верхніх ризах переважають багряні тони ріжних ступнів насичення із гармонійними пробілами та сіряві тони умбри"*[21]*. На всіх збережених волинських іконах XV—XVI ст. саме такі колірні співвідношення, на спідніх шатах святих майже завжди виступає яскравий блакитний колір, часто поєднаний з червоно-багряними тонами верхніх. (Ця своєрідна риса колориту особливо виразна на іконі „Покров Богородиці" кінця XV ст. з Річиці.)*

І все ж навряд чи можливо провести всесторонній іконографічний та стилістичний аналіз гаптованого чину, базуючись лише на творах волинського іконопису — з огляду на їх нечисленність. Тому, беручи до уваги той факт, що еволюція давнього українського мистецтва мала спільні особливості на всіх західноукраїнських землях, у пошуках відповідних іконографічних аналогій варто звернутися до збережених ікон та деісусних композицій XV—XVI ст., які походять переважно із сільських церков Підкарпаття і молитовний ряд яких налічує від семи до п'ятнадцяти фіґур (Тилич) * *або сягає навіть двадцяти однієї (Мшана)* ** *, що дає значний іконографічний матеріал для порівняння.*

Оскільки ті чи інші риси іконографії окремих фіґур в українських іконах і деісусах XV—XVI ст. були притаманні лише певному періоду, то порівняльний аналіз їх і аналогічних фіґур золочівського Моління можуть бути підставою для датування останнього. Базуючись на ньому, можна твердити, що всі постаті золочівського чину (за винятком Івана Предтечі *** *) зображені за іконографічними схемами, характерними для українського іконопису XV ст., зокрема, трактування центральної постаті Христа Пантократора у золотних ризах, котрий маєстатично сидить на престолі, двоперсно благословляючи, має прямі аналогії у зобра-*

---

[20] Луць В. Ікони Волині XIII—XVIII століть.— Рівне, 1996.— Ч. 2.— Іл. 11, 51, 96.

[21] Свєнціцький І. Іконопись...— С. 22.

* Музей у Перемишлі.

** НМЛ. Далі ікони з Національного музею у Львові подано без вказівки на місце зберігання.

*** Іван Предтеча зображений як проповідник, з розгорнутим сувоєм у руці, в мілоті та гіматії, з оголеними ногами. В українських деісусах він виступає у двох іконографічних варіантах: як аскет-пустельник, у мілоті, з оголеними ногами і з розпростертими перед грудьми кистями рук (триморфон з Жогатина, початок XV ст.; Деісус з Ванівки, перша третина XV ст.) та у хітонах і довгому гіматії — у переважній більшості пам'яток.

Єпитрахиль. Фраґмент. Греція або Сербія. XVI ст.
Національний музей у Львові

волинському князю Володимиру Васильковичу від 1288 р. перераховуються його дорогоцінні вклади у церкви Володимира та Любомля, серед яких „...завіси, золотом шиті, [...] другі оксамитні з дрібним жемчугом і всяким узороччям оздоблені...“, „...і покрови оксамитні, шиті золотом із жемчугом, херувимом і серафимом і індитію, золотом шиту...“[26]

У наступні сторіччя ця традиція, правдоподібно, не переривалася, свідченням чого можуть бути переліки майна луцького єпископа Кирила Терлецького 1586 р.[27]*, княгині Марії Голшанської 1588 р.*[28]*, реєстр речей Пересопницького монастиря 1600 р.*[29]*, у яких описується значна кількість гаптованих предметів. Напевно на Волині був виконаний фелон 1625 р. з досконало гаптованим Молінням на оплічі — вклад єпископа луцького та острозького Ісаакія до Успенського собору Києво-Печерської лаври*[30]*. Пам'ятка такого високого рівня могла бути створена тільки в осередку, де традиції гаптування були плекані тривалий час.*

Мистецтво гаптування, як ніяке інше, могло розвиватися лише під опікою багатих меценатів. На Волині у XV—XVI ст. ще збереглися численні княжі роди, що трималися своєї віри і відігравали важливу роль у політичному й культурному житті реґіону, — на відміну від Галичини, де знать переважно вже була окатоличена і спольщена[31]*. Якщо припустити, що золочівське Моління — лише фраґмент облямівки плащаниці або пелени*[*] *(за своїми розмірами золочівські постаті завеликі для оплічча фелона), то гаптований твір такого мистецького і професійного рівня, без сумніву, втілював естетичні ідеали елітарних кіл суспільства й виконувався на замовлення аристократичної верхівки, світської або духовної. Сприятливе підґрунтя для цього на той час було на Волині.*

Варто зосередити увагу на ще одному проблематичному аспекті, що стосується іконографії постатей Христа та Івана Предтечі. Образу Христа у тому іконографічному варіанті, в якому він виступає у золочівському Молінні, наприкінці XV ст. вже немає у галицькому іконописі. Але на Волині у XV й на початку XVI ст. такий консерватизм як наслідок і вияв протидії експансії католицизму на ці землі простежується у художньому вирішенні ряду пам'яток. З другого боку, тоді ж, через ті ж історичні обставини, серед волинської знаті посилюється тяжіння до православної Греції та Росії, звідки могли привозитись як певні взірці невеликі ікони (такого характеру, наприклад, майже аналогічні за іконографічним зображенням зі згаданими золочівськими фіґурами візантійська ікона „Іван Предтеча“ кінця XIV ст. (Москва, Історичний музей)[32] *та російська ікона „Спас у си-*

[26] Літопис руський /За Іпатським списком переклав Л. Махновець.— К., 1989.— С. 447.

[27] Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России.— Санкт-Петербург, 1863.— Т. 1.— С. 263—265.

[28] Акты, издаваемые Временной комиссией при Киевском генерал-губернаторе.— К., 1848.— Т. 1.— С. 118—119.

[29] Архив Юго-Западной России.— К., 1883.— Ч. 1, т. 6.— С. 294.

[30] КПЛ-216. Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII—XVIII ст.— Львів, 1996.— С. 68, іл. 1.

[31] Полонська-Василенко Н. Історія України.— К., 1992.— Т. 1.— С. 352—354.

[*] Вперше таке припущення висловив В. Пуцко у згаданій ненадрукованій статті „Молитовний ряд золочівської фелоні“.

[32] Лазарев В. Н. Византийская живопись.— Москва, 1971.— Илл. на с. 353.

лах" XV ст.[33] *(Москва, Третьяковська галерея), що могли використовуватись як прототип.*

Таким чином, гаптоване Моління із Золочева, імовірно, частина обрамлення плащаниці або пелени кінця XV ст., і його, на нашу думку, можна пов'язувати з волинським мистецьким осередком.

Пам'ятка потребує дальшого дослідження. Зроблено лише першу спробу методом палеографічного, іконографічного та художнього аналізу і стилістичного зіставлення з творами мистецтва XV—XVI ст. наблизитися до вирішення першочергових питань атрибуційного характеру, з яких найскладнішим є окреслення місця її створення, що ще потребує конкретизації.

Дві збережені унікальні пам'ятки українського гаптування — плащаниця з Жиравки та молитовний чин золочівського фелона — переконливе свідчення того, що мистецтво гаптування на українських землях у важкі для України часи, у XV—XVI ст., не переривалося, а, навпаки, успішно розвивалося, продовжуючи традиції великокняжої доби, і його розквіт у XVII ст. був не випадковим, а закономірно зумовленим процесом.

Усі інші пам'ятки фіґуративного гаптування, що розглядаються у цій статті, — імпортного виробництва, з різних країн і за різних обставин завезені в Україну.

У фондах Національного музею зберігається цікавий, з мистецького погляду, і чудово збережений, а проте маловідомий мистецтвознавцям твір гаптування[34] *— плащаниця з грецькими написами та іменем ієрея Мануїла Амбаратопулоса (НМЛ, Дт 723-22957). У 1924 р. її подарував музею священик В. Толочко, не зазначивши місця походження.*

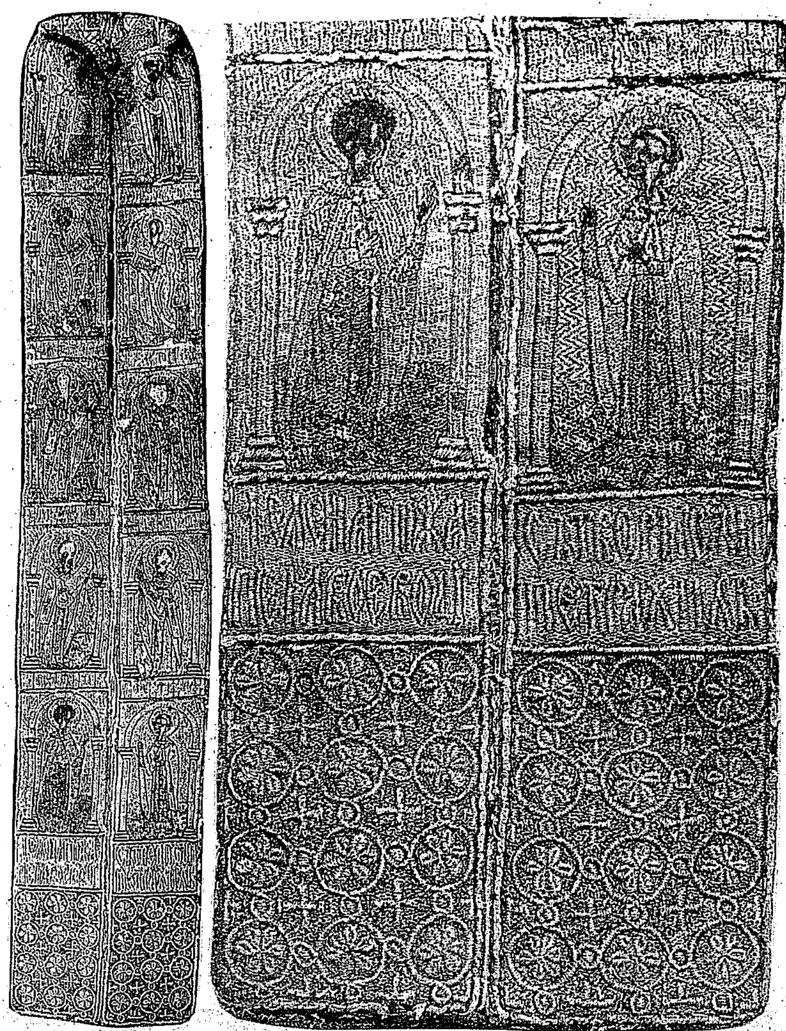
На плащаниці по синій атласній основі тільки технікою золотного та срібного шитва „в прикріп" тонко, з великою майстерністю вигаптувано розширений, „історичний" варіант композиції „Оплакування" з жінками-мироносицями, Іваном Богословом, Йосифом, Никодимом та ангелами, який сформувався наприкінці XIV ст.[35] *і особливо розвинувся у XVI—XVII ст. Він потрактований із незвично підкресленим, експресивним відтворенням горя, коли Богородиця і одна з жінок рвуть на собі волосся; з трагічно зведеними руками стоїть за Богородицею Марія Магдалина; скорботно схилилися над тілом Христа Іван, Йосиф та Никодим, який у витягнутій руці тримає розкриту кацею; плачуть, витираючи сльози великими хустками, ангелики. Замикають композицію статичні постаті двох ангелів з рипідами в руках. Вгорі та внизу — на тлі, обабіч зім'ятої пелени, що лежить перед ложем з тілом Христа, вишито написи грецькою мовою з деякими граматичними помилками: вгорі — „ОЕПІТА//ФІОζ ОРІNОζ" („Надгробний плач"), „І ζ Хζ"; внизу*

---

[33] Ильин М. А. Искусство...— Илл. 46.

[34] Вперше мистецтвознавчий аналіз плащиниці автор статті зробила у виступі „Гапти XV ст. в колекції Національного музею у Львові" на науковій конференції „Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи" (Українське сакральне мистецтво XIII—XV ст.), яка була проведена у Львівській академії мистецтв 4—5 травня 1995 р. Див.: Гелитович М. Гаптовані плащаниці із збірки Національного музею у Львові // Ти творець. Окреме число журналу „Образотворче мистецтво".— 1996.— № 1.— С. 55.

[35] Лихачева Л. Д. Древнерусское шитье XV — начала XVIII века в собрании Государственного Русского музея. Каталог выставки.— Ленинград, 1980.— С. 8, № 1, илл. на с. 16.



Єпитрахиль. Молдова (зі скиту Манявського).
Середина XVI ст. Національний музей у Львові

Нашивки: 1. Христос. Фраґмент єпитрахилі (?). Молдова. XVI ст.; 2. Ангел. Молдова (?). XVI ст. Національний музей у Львові

—„MNHζΘTI K(ÝPI)E THζ ΨYX TOγΛOγ ζOY MA· oγ IEPE· oγ AMΠAPATO-ΠoγΛoγ“ („Пом'яни, Господи, душу раба твого Мануїла ієрея Амбаратопулоса“). На широкій облямівці довкола центральної сцени розміщено грецький текст із воскресним тропарем.

Плащаниця з аналогічною композицією та написами, але дещо більшого розміру, зберігається у Кирилівському художньо-історичному музеї-заповіднику, до якого потрапила з Ферапонтового монастиря. У 1991 р. експонувалася на виставці середньовічного лицевого шитва у Москві[36]. Російські вчені О. Лелекова[37] та Г. Іванова[38] вважають її молдавською, а Н. Маясова — роботою грецьких майстрів кінця XV — початку XVI ст.[39]

У музейній плащаниці і репродукованій різні як характер шитва, так і трактування образів. На львівській плащаниці постаті стрункіші, лики округлі, з чорним волоссям, яке у Христа й жінок спадає на плечі довгими хвилястими пасмами (деталь, що виступає на плащаниці молдавського шитва 1545 р. з монастиря Діонісія на Афоні)[40]. Переважає шитво золотною сухозліткою, подекуди без підстилу, із застосуванням, характерного для молдавського гаптування стібка подвійною ниткою з „панцерним“ закріпленням шовком нейтрального кольору. Складки одягу вишиті червоним, сірим, коричневим, зеленим шовком з перевагою червоного, яким обведені очі й контури постатей. Подібну техніку виконання застосовано на молдавській єпитрахилі першої половини XVI ст., про яку йтиметься далі. І хоча для молдавських плащаниць характерні розбудовані композиції з ангелами на передньому плані, зі символами євангелістів по кутах і з зірками на тлі, чого немає на нашій плащаниці, все ж технічні особливості шитва схиляють до думки про те, що її шили молдавські майстри на початку XVI ст. і що вона, можливо, повторення згаданої плащаниці з Ферапонтового монастиря або подібного, не відомого нам досі оригіналу.*

Кінцем XV — початком XVI ст. можна датувати єпитрахиль (НМЛ, Дт 840-33864), що належала церкві села Городенки і, ймовірно, походила з Манявського скиту, оскільки скитські посілості були недалеко від Городенки — в селах Марковій, Старуні та Снятині[41].

Дві смуги єпитрахилі оздоблено фіґуративним гаптом із зображенням на ожереллі оточеного серафимами поясного Спаса, який бла-

---

[36] Средневековое лицевое шитье...— С. 15—16, кат. № 19.

[37] Кочетков И. А., Лелекова О. В., Подьяпольский С. С. Кирилло-Белозерский монастырь.— Ленинград, 1979.— С. 170, илл. 103.

[38] Средневековое лицевое шитье...— С. 66.

[39] Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье из собрания Кирилло-Белозерского монастыря // Древнерусское искусство. Художественные памятники Русского Севера.— Москва, 1989.— С. 223, примеч. 131; с. 221, примеч. 135.

[40] Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне.— Санкт-Петербург, 1902.— С. 270, табл. XLI.

* Помилки в грецькому тексті музейної плащаниці можуть також свідчити про її вторинність.

[41] Шараневич И. Каталог...— С. 20; його ж. Отчет...— Табл. XVIII, № 3; Свенцицкий И. С. Опись музея Ставропигийского института.— Львов, 1908.— № 487.— С. 205; Звіринська-Гелитович М. Гаптовані єпитрахилі XVI — першої половини XVII ст. із збірки Національного музею у Львові // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи.— Львів, 1994.— С. 104.

гословляє розведеними руками. Нижче, під стрілчастими арками арабського типу, вишиті пристоячі Богородиця та Іван Предтеча і попарні фронтальні постаті святих із книгами в руках: Івана Богослова — Матвія, Григорія Богослова — Івана Золотоустого, Афанасія Александрійського — Василія Великого, Миколи Мирлікійського — Спиридона Триминфутського з грецькими написами обабіч. Гапт виконано сухозліткою і кольоровими сканими нитками по малиновому атласі. Написи шиті волоченим сріблом. Простір між фігурами заповнений зигзагоподібним орнаментом з хрестами і листковим орнаментом на кінцях. В Історичному музеї у Москві зберігається близька за композицією, технікою виконання та характером написів (але із суцільно зашитим тлом) єпитрахиль грецької або сербської роботи кінця XV — початку XVI ст.[42]

Якщо взяти до уваги ознаки грецьких гаптованих єпитрахилей[43]*, у яких, на відміну від молдово-волоських, залишається незашитою атласна основа тла, а також порівняти музейну єпитрахиль зі згаданою пам'яткою з Історичного музею, то можна дійти висновку про їх стилістичну близькість, що дає підстави датувати нашу єпитрахиль тим же часом, тобто кінцем XV — початком XVI ст., і відносити її до творів грецького мистецтва.*

До грецьких або сербських пам'яток гаптування належить ще одна єпитрахиль (НМЛ, Дт 44-2682), гаптовані зображення якої у XIX ст. були „поновлені“, тобто перекриті поверх давнього шитва новою сухозліткою, шовковими нитками і рясно оздоблені лелітками та канителлю. Але її композиційна схема (вгорі, у круглому медальйоні, — Спас Великий Архиєрей, під яким, у трилопатевих кілеподібно завершених арках — „Благовіщення“, нижче — по чотири пари святих з книгами в руках, а на кінцях — орнаментальні смуги) близька до щойно розглянутої. У 1997 р. праве нижнє клеймо із зображенням святого Афанасія Александрійського було розкрите з-під пізнішого зашиття, що дало можливість скласти уявлення про художньо-стилістичні та технічні особливості пам'ятки. Ідентифікувати решту святих наразі неможливо, оскільки особливості їх іконографії та написи були знівельовані пізнішими переробками.

Святий Афанасій зображений у фронтальній позиції в арочному обрамленні, оточеному вгорі та з боків декоративними елементами. Обличчя святого шите вохристим некрученим шовком за формою, одяг — сухозліткою і сканими нитками, покладеними у дві нитки горизонтальними рядами з нейтральним закріпленням. Контури і складки обведені червоним і жовтим шовком. Композиційні, стилістичні та технічні ознаки гаптованого фраґмента дають підстави датувати єпитрахиль XVI ст., але лише після повного розкриття твору з'явиться можливість атрибутувати його точніше.

У колекції музею зберігаються дві єпитрахилі XVI ст., які беззастережно належать до творів молдавського шитва. Обидві, як і попередні єпитрахилі, розрізні, виконані за однією іконографічною схемою, що відтворює деісусну композицію із зображенням на ожереллі, в крузі, поясно-

[42] Средневековое лицевое шитье...— С. 16—17, № 21.

[43] Кондаков Н. П. Памятники...— С. 253.

го Христа з книгою, який благословляє, а на повздовжніх смугах, під півциркульними арками, пристоячих та святих.

Перша з цих епитрахилей, що надійшла до музею у 1940 р. зі Ставропігійською збіркою[44]*, тонко гаптована золотною та срібною сухозліткою і сканими нитками (НМЛ, Дт 843-33867). Контури постатей і складки одягу шиті кольоровими шовками з перевагою червоного. Фігури Богородиці, Івана Предтечі, євангелістів та апостолів (Петра-Павла, Івана-Луки, Матвія-Марка, Симона-Андрія, Варфоломея-Якова, Пилипа-Фоми) з книгами і сувоями в руках напівзвернені один до одного, одягнуті в ясноблакитні, рожево-червонуваті, золотисто-жовті, ясно-зелені, сині хітони та гіматії, вирізняються вишуканими, стрункими силуетами на золотних тлах під срібношитими арками. Імена святих, зазначені однією грецькою літерою, вишито срібною ниткою. Аналогічна епитрахиль зберігається у ризниці монастиря Діонісія на Афоні з вкладним записом від імени воєводи Петра з дружиною*[45]*, що також підтверджує молдавське виконання нашої пам'ятки. За стилістичними та технічними ознаками епитрахиль, без сумніву, вишито у XVI ст., а отже, під час правління Петра Рареша, який двічі був воєводою Молдавії (від 1527 до 1538 р. та від 1541 до 1546 р.)*[46]*. Її вигаптувано, вірогідно, у перший період правління Петра Рареша, оскільки за характером виконання пам'ятки близька до датованої 1537 р. епитрахилі із зображенням донаторів — Петра Воєводи, його дружини і дітей (зберігається в монастирі Есфигмен на Афоні)*[47]*. Цілком можливо, що і музейна епитрахиль, кінці якої обрізано на рівні зображень апостолів Пилипа і Хоми, також мала донаторський напис, який не зберігся через пошкодження тканини.*

Остаточно не з'ясованим залишається питання про походження нашої пам'ятки. Епитрахиль експонувалася на вже згадуваних виставках у 1885 та 1888 рр., у каталогах яких вказується, що вона була власністю музею Ставропігійського інституту у Львові, хоча в каталозі фотоальбому виставки 1888 р. зазначено, що епитрахиль належала монастирю василіян у Жовкві[48]*. В екземплярі музейного фотоальбому, на знімку під його зображенням, рукою І. Свєнціцького, який добре знав пам'ятку, повторено цей запис*[49]*. Якщо брати до уваги ці останні твердження, то можна припустити, що епитрахиль могла походити зі спадку сучавського митрополита Досифея, який останні роки життя провів у Жовківському монастирі*[50]*. У переліку привезених з ним речей під № 49—50 числяться дві старі гаптовані епитрахилі*[51]*. Одна з них могла зберегтися, і, з огляду на високу історико-мистецьку вартість, як і багато*

---

44 Вистава археологічна польсько-руська.— Львів, 1885.— С. 7, табл. XXV, № 2; Шараневич И. Каталог...— С. 8, № 27; його ж. Отчет...— Табл. XVII; Свенцицкий И. С. Опись...— № 490; Звіринська-Гелитович М. Гаптовані епитрахилі...— С. 102—103.

45 Кондаков Н. П. Памятники...— С. 254.

46 Краткая история Румынии с древнейших времен до наших дней.— Москва, 1987.— С. 64.

47 Кондаков Н. П. Памятники...— С. 251.

48 Шараневич И. Отчет...— С. 45, табл. XVII/2.

49 Фотоальбом...— Табл. XVII/2.

50 Sokołowski M. Spadek po metropolicie suczawskim Doziteuszu i jego losy.— Kraków, 1889.

51 Там само.— S. 45, N 49, 50.

інших творів мистецтва, була придбана для музею Ставропігії, звідки потрапила до Національного музею.

Друга єпитрахиль (НМЛ, Дт 45-2850) належала Манявському скитові, зберігалася в одній із монастирських церков у с. Марковій і потрапила до музею 1907 р. із с. Старуні, що було скитською маєтністю.

На єпитрахилі вигаптувано, крім Христа з пристоячими, три пари неідентифікованих святих із книгами та розгорнутими сувоями, а також двоє святих-мучеників з хрестами в руках (апостоли, святителі, святі воїни). Постаті — присадкуваті, великоголові, міцно стоять на приземеллі у тричетвертних поворотах, розмежовані широкими смугами геометризованого орнаменту. Тло єпитрахилі та верхній одяг святих зашиті золотною і срібною сухозліткою, яка на спідньому одязі, приземеллі та орнаментальному декорі поєднана з блакитним і рожевим шовком.

Єпитрахиль має напис: **„ІЄЛЄНА ГПЖА/ПЄТРА ВОЄВОДІ/СЬТВОРИ СЬИ/ПЄТРАХИЛЬ“**, *на який свого часу звернув увагу І. Свєнціцький, публікуючи пам'ятку в збірнику „Скит Манявський і Богородчанський іконостас“*[52]*. Покликаючись в анотації на видання Є. Козака, який подав свідчення (на основі фундаційного напису на стіні церкви) про те, що* **„...ЄЛЄНА ГПЖА/ПЄТРА ВОЄВОДИ ДЬШИ ІОАНЬ ДЄСПОТА ЦРЬ...“** *поставила церкву Воскресіння Христового в Сучаві 1552 р.*[53]*, І. Свєнціцький, ототожнюючи ці дві постаті, датує єпитрахиль другою половиною XVI ст.*[54] *Порівняння з тогочасними пам'ятками молдавського шитва підтверджує правомірність такого датування. Манявську єпитрахиль оздоблено на кінцях орнаментом у вигляді переплетених кругів з квітковими розетками. Подібний орнаментальний мотив використано по краях двох молдавських плащаниць 1545 р. з іменем Петра Воєводи на вкладних текстах, які зберігаються у Національному художньому музеї України в Києві*[55] *та у ризниці монастиря Діонісія на Афоні*[56]*. Це дає підстави приблизно тим же часом датувати музейну єпитрахиль і мати ці пам'ятки за вироби однієї майстерні.*

Вважаємо, отже, що згадані єпитрахилі виготовлено у різний час. Перша єпитрахиль була шита у 30-х рр. XVI ст., друга — наприкінці 40-х — на початку 50-х рр. XVI ст., що підтверджують стилістичні особливості та характер виконання цих пам'яток. Обидві єпитрахилі, очевидно, вийшли з майстерні, яка була при дворі молдавського воєводи Петра Рареша в Сучаві й різними шляхами потрапили в Україну. Першу міг привезти на українські землі сучавський митрополит Дисифей у 1686 р., другу, ймовірно, подарував Манявському скиту один із молдавських владик.

До пам'яток молдавського шитва треба віднести і медальйон із зображенням Христа Пантократора (НМЛ, Дт 551-13849), який, очевидно, був вирізаний з ожерелля єпитрахилі, оскільки його розміри, техніка

---

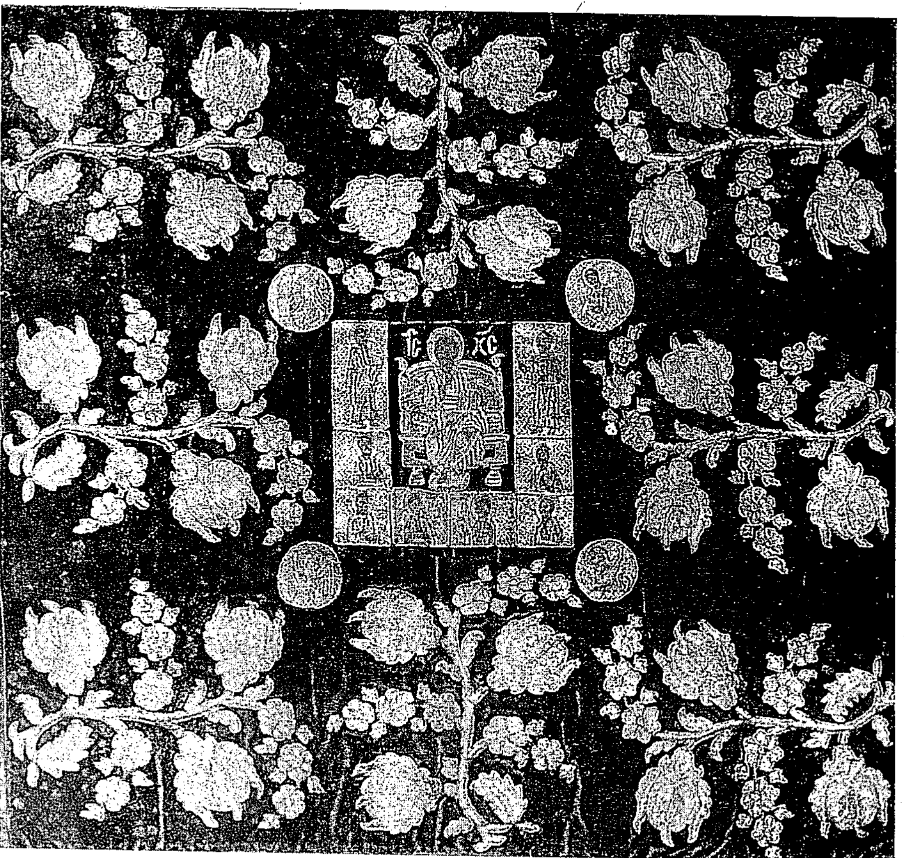
[52] Драган М., Пещанський В., Свєнціцький І. Скит Манявський і Богородчанський іконостас.— Жовква, 1926.— С. 27, № 2850.

[53] Kozak E. A. Die inschpiften aus der Bukovina.— Wien, 1903.— S. 143.

[54] Драган М., Пещанський В., Свєнціцький І. Скит Манявський...— С. 27.

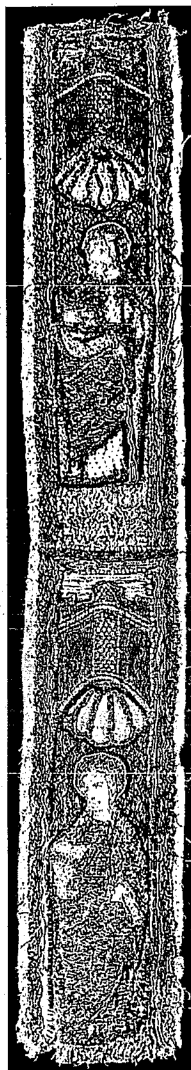
[55] Логвин Г. Н. Вишивання...— Іл. 290.

[56] Кондаков Н. П. Памятники...— С. 270, табл. XLI.



Воздух. Південно-Східна Європа. XVI ст. Національний музей у Львові

Фелон. Перша половина XVI ст. Національний музей у Львові



Фраґмент стули. Польща. XVI ст. Національний музей у Львові

та іконографічний тип дуже близькі до зображення Христа на шийному вирізі згаданої епитрахилі з Манявського скиту, що дає усі підстави датувати медальйон другою половиною XVI ст. Тим же часом можна датувати нашивку з ризи з майже поколінним зображенням архангела (НМЛ, Дт 564-14029) з мірилом і зерцалом у руках, у тричетвертному розвороті, закомпонованого в кілеподібно завершеній арці. Гапт, виконаний золотною і срібною сухозліткою по низькому підстилу з лляних ниток, з ромбоподібним закріпленням на одязі та з характерним зазначенням пір'їн на крилах, вирізняє тонка і майстерна робота.

Цікавою пам'яткою гаптування, яку також можна пов'язувати з балканським реґіоном, є воздух (НМЛ, Дт 864-33884), центральна композиція якого представляє Христа Пантократора у благословенні на престолі, в оточенні вибраних святих[57]*. Обабіч Христа, у прямокутних клеймах, зображено цілофіґурні постаті апостолів Петра і Павла, імена яких позначені літерами* ***П*** *та* ***ПА****, нижче, з боків та внизу, у квадратних клеймах представлено поясні фіґури шести святих. Грецькі літери їхніх імен (у порядку зліва направо)* ***ζ, I, Φ, Θ*** *можна прочитати як імена святих апостолів: Симона, Івана, Пилипа, Фоми. Дві останні літери — „****Φ****" та „****ξ****". Першу з них можна зіставити з іменем пророка Захарії, остання — залишається не ідентифікованою.*

Довкола центральної сцени зображено медальйони із символами євангелістів і вісім великих квіткових галузок, повернутих досередини. Гапт виконаний по вишневому оксамиті, обшитому вузькою смугою гірчично-жовтого шовку, волоченим золотом і сріблом — технікою, дуже поширеною в молдово-волоському та сербському гаптуванні.

Іконографічний тип Христа і форма престолу, близькі до аналогічних зображень на критських і сербських іконах XV—XVI ст.[58]*, а також технічні особливості шитва, особливо на центральній постаті з підкреслено рельєфним виділенням численних складок на одязі Христа, дають підставу порівнювати пам'ятку з катапетазмою монахині Агнії XVI ст. з Музею Сербської православної церкви в Белграді*[59]*.*

При уважному вивченні воздуха можна помітити різницю у шитві фіґуративних зображень центральної сцени й орнаментальних мотивів довкола неї. Орнаментальні галузки на обрамленні шиті значно новішими, блискучими волоченими нитками, на відміну від середника, на якому шитво тьмяне, витерте і стилістично архаїчніше. Очевидно, орнаментальна облямівка була дошита пізніше, на межі XVI—XVII ст., тоді як центральну композицію можна датувати серединою XVI ст.

В музейній колекції, отже, зберігаються п'ять пам'яток гаптування, які належать до творів молдавського мистецтва і потрапили на Західну Україну переважно як дарунки молдавських господарів і владик[60]*. Описаний воздух ще треба докладніше дослідити, але припущення про його*

---

[57] Шараневич И. Каталог...— С. III, ч. 51; його ж. Отчет...— Табл. XXII, № 1.

[58] Вајцман К. и др. Иконе.— Београд, 1983.— С. 321, 352.

[59] Стоянович Д. Сербское шитье XIV—XV веков. Выставка музея прикладного искусства Белграда.— Москва, 1973.— Кат. № 23.

[60] Див.: Юбилейное издание в память 300-летнего основания Львовского Ставропигийского братства.— Львов, 1886.— Т. 1.

південнослов'янське походження (молдово-волоське або сербське) здається найбільш прийнятним.

Невідомі в мистецтвознавчій літературі дві пам'ятки (фелон і єпитрахиль) (НМЛ, Дт 171-5072; Дт 170-5071), оздоблені повздовжніми смугами з цілофіґурними зображеннями святих, іконографічна схема й особливості шитва яких притаманні західноєвропейському гаптуванню XVI ст. і мають ренесансний характер з деякими ремінісценціями ґотики в деталях. Обидві пам'ятки подарував музеєві у 1909 р. парох Успенської церкви містечка Порохника І (поблизу Ярослава, Польща) Данило Бодревич. Три гаптовані смуги, нашиті на спину фелона, і одна — на єпитрахиль, становлять органічну цілість і могли бути частиною літургійного одягу латинського обряду, з якого, ймовірно, був пошитий і сам фелон, оскільки його тканина — жовта італійська адамашка XVI ст. — збігається у часі зі створенням гаптів.

На смугах вигаптувано один під одним, у різних ракурсах святих з відповідними атрибутами в руках. Вони вміщені у прямокутних клеймах, кожне з яких має декоративне завершення у вигляді верхньої частини ренесансної купольної споруди з двома рядами напівкруглих вікон, розмежованих по центру опуклою колонкою. Святі, які стоять на долівці з квадратів, розміщені на смугах фелона у такому порядку: на крайній лівій смузі зображений св. Яків-старший у капелюсі, з палицею і подорожньою торбиною в руках; св. Варфоломій (з ножем); св. Пилип (з хрестом); на середній — св. мучениця з пальмовою гілкою та розгорнутою книгою в руках; св. Марія Магдалина з розпущеним волоссям, у чепці та сукні, з розкритою посудиною для пахощів у руках; св. Катерина (?) в короні, з книгою (постать обрізана за колінами); на крайній правій смузі — св. Анна, яка тримає на руках Діву Марію з Христом; св. Матвій (зі сокирою) і святий у одязі лицаря з мечем, скринькою і молотком в руках, біля ніг якого з лівого боку лежить лев. На плечах фелона смуги з'єднано двома гаптованими фраґментами, на золотих тлах яких залишилися лише контури зображень — двох напівкругло завершених вікон та наполовину обрізаної проскомидійної чаші, що стоїть на престолі, — первісно шитих кольоровими шовками, які цілком витерлися. На облямівці єпитрахилі представлені невідомий святий та свята з мечем (св. Варвара (?). Третє клеймо обрізане на рівні архітектурного стафажу, що може свідчити про механічне перенесення гаптованих смуг як на єпитрахиль, так і на фелон, у якому на середній смузі постать святої також обрізана.

Гаптування майстерно виконане золотними та шовковими нитками по тонкому лляному полотні. Тло і спідній одяг святих гаптовані золотною сухозліткою, покладеною горизонтальними рядами у дві нитки; архітектурні деталі та верхній одяг, зверху донизу шиті технікою гладі некрученим шовком яскравих, насичених кольорів — червоним, зеленим, синім, із застосуванням півтонів рожевої, блакитної, салатної барви для моделювання об'ємів. На поземі використано пасма шовкових ниток, прикріплені до основи зрідка покладеною сухозліткою, що в свою чергу пришита до тканини дрібними стібками. Шитво на ликах суцільно втрачене або його не було взагалі. Вохристим шовком зазначено лише риси обличчя, волосся і бороду. Постаті накладено на тло, суцільно зашите золотною сухозліткою з закріпленням червоним шовком.

Подібну іконографічну схему, а також такі самі технічні прийоми застосовано на колоні орнату (XV—XVI ст.) з костелу францисканського монастиря в Пінську[61].

Трактування образів і технічні ознаки шитва дають підстави датувати згадані гапти першою половиною XVI ст. Підставою для датування можуть бути також особливості світського одягу окремих святих, характерні для європейської моди кінця XV — початку XVI ст., зокрема верхня частина сукні з чотирикутним вирізом біля шиї та чепець Марії Магдалини, накидка на голові св. Анни, сукня і плащ св. Катерини. Елементи архітектурного декору у вигляді купола, заґратованих напівкруглих вікон, колони також мають усі риси зрілого ренесансу. Хоча відгомін ґотики ще відчувається й у есоподібному силуеті фіґури Марії Магдалини, у вигляді її нерозрізної приталеної сукні, у формі корони і зачісці св. Катерини. Польський дослідник Т. Маньковський, характеризуючи розвиток гаптування на землях Польщі, зауважив, що „ніде таке довге співіснування форм ґотики з формами ренесансу не виступає такою мірою, як у костельному гаптуванні"[62].

Якщо у згаданих гаптах риси ренесансного стилю ще переплітаються з ґотичною традицією, то у гаптованому фраґменті стули, що надійшов до музею з колекції Богословської академії у Львові[*]*, ренесансні впливи переважають.*

На фраґменті збереглися дві цілофіґурні постаті невідомих святих, літнього і молодого, звернених вліво, які стоять один під одним на приземеллі з кущиками трав, закомпоновані в архітектурних нішах з мушлеподібною конхою та двома напівкруглими вікнами з колонкою посередині. Архітектурний стафаж, а також постаті, нашиті на тло й обведені по контуру пасмами коричневого шовку, дуже спрощені й схематичні. Гапт виконано грубими нитками сухозлітки, з недбалим закріпленням.

Обличчя і руки святих (збереглися фраґментарно) шиті грубими некрученими шовковими нитками тілесного кольору, атласним швом. Верхній одяг шито сухозліткою „в прикріп", покладеною горизонтальними рядами, без підстелення; спідній одяг, позем, тло у верхній частині заповнено пасмами шовку, постеленими вертикальними рядами і притиснутими впоперек шовковими нитками, пришитими „в прикріп".

На відміну від попередньої пам'ятки, де при шовковому шитві, ще значною мірою послуговувалися технікою гладі, притаманною ґотичному гаптуванню, у фраґменті стули накладення шовкових ниток пасмами на поверхню створювало зовсім відмінну, рельєфнішу фактуру.

Аналогічний нашому архітектурний мотив з мушлеподібною конхою над головами святих (поширений в італійському мистецтві XV ст.) використано на гаптованому орнаті з Краківської катедри на Вавелі[63]*, виконаному коштом єпископа Петра Гамрата між 1538—1548 рр., що дає підставу датувати наш гаптований фраґмент XVI ст.*

---

[61] Высоцкая Н. Ф. Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVII стагоддзяў.— Мінск, 1984.— № 125, 126, 127.

[62] Mańkowski T. Polskie tkaniny i hafty XVI—XVIII ww.— Wrocław, 1954.— S. 8.

[*] Раніше зберігався у колекціях Г. Домбчанської та Я. Музики.

[63] Mańkowski T. Polskie tkaniny...— S. 8, il. 10—11.

Усі три описані пам'ятки — оздоблені гаптуванням фелон і єпитрахиль та гаптований фраґмент стули — вперше вводяться у науковий обіг. Брак джерельних відомостей, а також недостатнє володіння джерельним матеріалом, зосередженим у музеях Польщі, наразі унеможливлюють конкретні висновки щодо місця створення цих пам'яток. Потрібне, отже, ґрунтовніше їх вивчення.

Збірка фіґуративного гаптування XV—XVI ст. з колекції Національного музею у Львові об'єднує твори, що належать до найкращих мистецьких здобутків у цій галузі творчости.

Дві найцікавіші українські пам'ятки з окресленої групи — плащаниця з Жиравки і молитовний чин золочівського фелона, розглянуті у зв'язку з іконописом, дають підстави твердити, що мистецтво гаптування на західноукраїнських землях було невід'ємним компонентом складного і багатопланового творчого процесу, розвивалося в загальному руслі культури того часу, органічно її доповнюючи і збагачуючи.

Інші твори, що походять з різних культурно-національних центрів, втілюючи художні й технічні особливості, притаманні цим середовищам, засвідчують різносторонні контакти Західної України з південно-східними та західними сусідами.

Представлені у цій статті як складники історично сформованої колекції й таким чином, у комплексі, введенні в науковий обіг, ці твори мають зайняти належне їм місце в історії європейської середньовічної культури.

Олександра СИДОР-ОШУРКЕВИЧ

ЗАБУТА СТОРІНКА ТВОРЧОСТИ ҐРАВЕРА ІЛЛІ У XVII СТОЛІТТІ (ІЛЛЯ ЯК МАЙСТЕР ПАНЕГІРИЧНОЇ ҐРАВЮРИ)*

Чернець Онуфріївського монастиря у Львові та Києво-Печерської лаври, Ілля-„анаксіос" (у перекладі з грецької мови — „недостойний"), у похилому віці — Ілля-„схимник", відомий як ілюстратор провідних виданъ українських та румунських друкаренъ середини XVII ст.[1] *Не досліджено досі сторінкою творчости майстра є мистецьке оздоблення лаврських латиномовних панегіриків 1640-х рр.*

В українському книгодрукуванні XVII ст. набуває поширення типово бароковий жанр віршованого панегірика, ілюстрованого складними алегорично-емблематичними композиціями.

Панегірична поезія, що розквітла в італійській гуманістичній літературі доби Відродження, прийшла в Україну в своєрідно інтерпретованому „польському" варіанті. „Манія римування була загальною", — зауважував Т. Грабовський. Поряд з віршами полемічного змісту існували віршовані життєписи святих та панегірики на честь відомих духовних і світських достойників. За висловом академіка В. Перетца, виникла своєрідна „гербоманія", уславлення фамільних геральдичних композицій, алегоричне трактування їх окремих деталей, що свідчило на користь шляхетности героя[2]. *Крім традиційних вступів-присвят та віршів на*

---

* За допомогу і поради при виконанні цієї розвідки дякуємо Л. Коць-Григорчук, В. Александровичу та В. Делюзі.

[1] Pawlikowski Ł. Wiadomość o rytownikach polakach i cudzoziemcach u nas osiadłych // Czasopismo naukowe Księgozbioru publicznego imienia Ossolińskich.— Lwów, 1829.— T. 2.— S. 113; Стасов В. В. Собрание сочинений.— Санкт-Петербург, 1894.— Т. 2.—С. 644—655; Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв.— Санкт-Петербург, 1895.— С. 285—299; Попов П. Матеріали до словника українських граверів.— К., 1926.— С. 53—55; його ж. Матеріали... Додаток I.— К., 1927.— С. 19; Січинський В. Історія українського граверства.— Львів, 1937.— С. 12—13; Сидоров А. А. Оформление украинской печатной книги второй половины XVII в. // Украинские книги кирилловской печати XVI—XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР.— Москва, 1981.— Вып. 2, т. 1: Киевские издания второй половины XVII в.— С. 9; Dudaş Fl. Cazania lui Varlaam in Transilvania.— Cluj-Napoca, 1983; Юрчишин О. Гравер Ілля у містечку Кобиці // Українське мистецтвознавство.— К., 1993.— Вип. 5.— С. 43—48; її ж. Румунський період творчості майстра Іллі // Альманах 1994. Мистецький науково-популярний ілюстрований щорічник.— Львів, 1995.— С. 153—156; її ж. Антимінси гравера Іллі // Родовід.— 1995.— № 12.— С. 20—28.

[2] Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII веков.— Москва; Ленинград, 1962.— С. 138—145.

герб фундаторів канонічних книг, з'явилися віддруковані окремими виданнями панегірики-похвали.

До перших зразків української барокової поетики належать „Вірші на жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного“ (1622) К. Саковича, оздоблені широковідомими світськими за тематикою ілюстраціями.

Подальший важливий крок у творчому залученні та інтерпретації надбань західної культури — надруковані переважно латинською і польською мовами лаврські панегірики могилянської доби[3]*. Ґрунтовне вивчення теоретичних курсів літератури, складання „вчених“ віршів та інші поетичні вправи були неодмінною частиною навчання спудеїв Києво-Могилянської колеґії. Не випадково всі п'ять латиномовних лаврських панегіриків 1640-х років належать могилянським вихованцям.*

До великодніх свят учні новозаснованої лаврської школи вшановують її фундатора в „Євхаристиріоні албо вдячності... Петру Могилі“ (1632). Відповідно до змісту видання, складеного на класичний зразок, виконані ілюстрації, на одній з яких зображено „вірного звитяжця“ римлянина Муція Сцеволу на горі Парнас, на іншій — духовну особу в облаченні архимандрита (персоніфікація Петра Могили) на горі Гелікон.

Панегірик „Sol post occasum oriens ad spectandum oratione propositus cum rhetoricum horisontem in collegio suo Kioviensi... Petrus Mohila... clarissima sua presentia illuminaret“ (1641), який упорядкував спудей колеґії Йосип Калимон з нагоди відвідин митрополита Петра Могили класу риторики, ілюструє перша в лаврських виданнях ґравюра на міді — ренесансна за характером емблема[4]*.*

Особливе місце серед лаврських панегіриків 1640-х років посідає розкішно оздоблений трьома ілюстраціями невідомого автора, віддрукованими з мідних кліше, та ґравюрами на дереві майстра Іллі панегірик Пилипа Баєвського на честь одруження „некоронованого володаря Литви“ князя Януша Радивіла (Радзивіла) з дочкою молдавського господаря Василя Лупула Марією (1645)[5]*. Виняткову старанність в підготовці та оформленні цього видання пояснюють складні політичні обставини, пов'язані з означеним шлюбом.*

Румунські князівства Молдавія та Волощина були ареною безконечних політичних інтриг та військових конфліктів, внаслідок зіткнення інтересів двох могутніх сусідів — Османської Порти та Речі Посполитої. Туреччина, остерігаючись посилення польського впливу у васальних володіннях султана, проводила криваві „заміни“ господарів при найменшій підозрі у пропольських чи трансільванських симпатіях. Король Владислав IV, що посів польський трон 1632 р. по смерті батька, плекав задуми „турецької війни“. В цих умовах поява 1634 р. нового молдавського господаря, прибічника Порти Василя Лупула не викликала най-

---

[3] Исаевич Я. Д. Преемники первопечатника.— Москва, 1981.— С. 77—78.

[4] Исаевич Я. Д. Первые гравюры на меди в книгах типографий Украины // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1978.— Ленинград, 1979.— С. 303.

[5] Исаевич Я. Д. Первые гравюры...— С. 303—304; Deluga W. Kijowskie druki emblematyczne XVII i XVIII-wiecznych wydań polsko- i łacińskojęzycznych.— В обох публікаціях з невідомих причин „Philippus Wasilewicz Baiewski, studiosus Collegiu Kiouiensis“ — автор „Choreae bini solis et lunae...“ (1645) — названий Феодосієм Васильовичем Баєвським.

Ґравер Ілля. Ілюстрація № 1 до панегірика Пилипа Баєвського „Choreae bini solis et lunae..." Київ, 1645. Мідерит

менших симпатій у Варшаві. Проте поступово почав відбуватися перехід господаря Лупула на пропольські позиції, важливим підтвердженням чого стала згода на шлюб його доньки Марії з литовським князем Янушем Радзивілом.

По смерті першої дружини — Катерини з Потоцьких, 1643 р. Радзивіл, за посередництвом трансільванського князя Ракоці I, робить перші заходи щодо майбутнього шлюбу. Цей союз відповідав планам Януша Радзивіла, зацікавленого у величезному посагу молдавської княжни Марії, й імпонував королеві Владиславу IV як можливість придбати нового союзника проти Туреччини. Оскільки місія Ракоці не мала успіху, „подальше ведення переговорів перебрав на себе київський митрополит Петро Могила. Спираючись на свій величез-

quotieſcunque ornauit RADIVILIOS Infula, toties ipſa ſibi de Tiara gratulata eſt: Non vacuum ſcilicet Infulæ RADIVILIORVM reperiunt verticem, ſed ſuo coopertum Tiara: Non erubeſcit Infula quæſita vbi conſederit, ſi doceat; hunc ornaui verticem, quem gentilitius ornabat Tiaras, acceſſu meo iſte Illuſtriſſimus Præſul nuncupabitur, qui ab ipſo ortu Illuſtriſſimus PRINCEPS vocabatur; Infulati RADIVILII bis Illuſtriſſimi appellandi, ſemel Illuſtriſſimi, quia Principes, ſemel Illuſtriſſimi, quia Præſules. Non miramur iam Infulas in RADIVILIANO vertice crebram acceptare Sedem, cum bis Illuſtriſſimæ nuncupentur. Cætera pariter officia, quærant RADIVILIOS, & circumuolantem ad ſe, quaſi quieti eius conſulentia inuitent Aquilam.

VELOX VOLA AQVILA
FATIGATIS TVIS ALIS,
HABET QVOMODO CONSVLAT
PATRIA,

Grata

Ґравер Ілля. Ілюстрація № 2 до панегірика Пилипа Баєвського „Choreae bini solis et lunae...“ Київ, 1645. Мідерит

ний авторитет, митрополит, полагоджуючи питання шлюбу, одночасно намагався всіляко схилити Лупул до участі в планах „турецької війни“ короля Владислава IV“[6].

Шлюб Януша Радзивіла з Марією Лупул, що відбувся в Яссах 5 лютого 1645 р., був великим успіхом не лише польської дипломатії, а й православної церкви[7]. *За обрядом „віри грецької“ найвпливовішого протестантського магната Януша Радзивіла вінчав з молдавською князівною*

[6] Очерки внешнеполитической истории Молдавского княжества (последняя треть XIV — начало XX в.).— Кишинев, 1987.— С. 203.

[7] Исаевич Я. Д. Преемники...— С. 78.

Марією київський митрополит Петро Могила[8]. *В урочистостях брали участь високоповажані гості: посли константинопольського патріарха, польського короля, електора бранденбурзького, семигородського князя. Шлюбна церемонія, влаштована з великою помпою, містила обов'язкові в польській весільній обрядовості пишні промови*[9]. *Митрополит київський звернувся до молодят з настановою, надрукованою пізніше окремим виданням „Mowa duchowna przy szlubie Janusza Radziwiła..." (1645)*[10]. *Її покладено в основу розділу „Тайна святого супружества" Великого Требника, виданого 1646 р.*[11]

Згадані виняткові обставини зумовили появу ще одного видання „Choreae bini solis et lunae... in nuptiis... Januszii Radivil... et Mariae despotae Moldaviae filiae applaudente Collegio Mohilano Kioviense" (1645) Пилипа Баєвського. Віршований польською і латинською мовами панегірик Пилипа Баєвського досі був відомий у єдиному примірнику зі збірки Національної бібліотеки у Варшаві[12]. *Завдяки допомозі п. В. Александровича, ми довідалися про існування другого примірника цієї книги, що щасливо уцілів у відділі старих друків бібліотеки Варшавського університету*[13].

Надрукований в 2° на тринадцяти аркушах панегірик містить короткий вступ за підписом: „Philippus Wasilewicz Baiewski, Studiofus Collegij Kiouienfis", перший прозовий розділ, в якому розглянуто давнє походження родин молодят та перспективи новозаснованої династії, і другий, віршований розділ з описом урочистостей шлюбної церемонії.

Вичерпну характеристику трьох віддрукованих з мідних кліше ілюстрацій панегірика Пилипа Баєвського, виконаних невідомим автором, подав Я. Ісаєвич[14]. *Дослідник не розглядав ілюстрацій видання, виконаних в іншій техніці, й не зазначив імени їх виконавця. В. Делюґа, аналізуючи панегірик Пилипа Баєвського в контексті лаврських панегіричних видань XVII—XVIII ст., зазначив, що автором однієї з ілюстрацій, виконаних в техніці деревориту, є відомий ґравер Ілля*[15].

---

[8] В одному з листів того часу, адресованих московському цареві Михайлу Федоровичу, зокрема, читаємо: „...Известно да будет царскому ти величеству о радости князя Януша Радивила, которой взяв девицу Василья воеводы, господаря земли Молдавские, выезжал до Яс генваря в 22 день. Господарь ево встречал за 10 верст от Яс, а на приезд в Яси в город из пушок стреляли... Князь Родивил жил в деревяных полатах две недели, а со князем людей было две тысячи. Генваря в 22 день, митрополит Кіевскій в пятницу приехал до Яс в полдни; встречали ево вси паны Яскіе; стоял в монастыр Трех Святителей; там в той церкви венчал князя из девицею Маріею митрополит Кіевский, генваря в 25 день, в неделю; а выехал князь из Ясь в четверг, февраля в 5 день; того ж дня выехал и преосвященный митрополит Кіевскій" (Акты, относящиеся к истории Южной и Западной Россия:— Санкт-Петербург, 1861.— Т. 3: 1638—1658.— С. 65).

[9] Deluga W. Kijowskie druki...— S. 77.

[10] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні.— Львів, 1981.— Кн. 1: 1547—1700.— № 344.

[11] Титов Ф. Типография Киево-Печерской лавры.— К., 1916.— Т. 1.— С. 307—308.

[12] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва...— № 336.— Національна бібліотека у Варшаві, XVII 4.206.

[13] Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, oddz. starodruków, N 400.

[14] Исаевич Я. Д. Первые гравюры...— С. 303—304.

[15] Deluga W. Kijowskie druki...— S. 78.

Опріч ґравюр на міді, текстову частину панегірика Пилипа Баєвського ілюстровано десятьма ґравюрами на дереві, одна з яких має підпис виконавця: „ИЛІА", інші, на нашу думку, також належать йому. Ілля, вірогідно, був автором підготовчого малюнка та ґравером композицій, сюжетну розробку яких виконано в середовищі київського наукового гуртка Петра Могили.

Вкомпоновані в коло зі щораз іншим декором обрамлення, ґравюри Іллі вдало розміщені на тлі сторінки в поєднанні з текстовою частиною та виливними прикрасами рамки. На тлі багатомовних сторінкових ілюстрацій, віддрукованих з мідних кліше, твори Іллі справляють цільніше враження.

У польській та українській весільній обрядовості доби бароко значного поширення набули різноманітні емблематичні зображення. Ілюстрації Іллі до панегірика Пилипа Баєвського вирішено за традиційним зразком західноєвропейської емблеми, відомої з численних збірників, найперше „Емблематики" Альціата (1531). Цікаво, що в упорядкуванні одного з польських „переспівів" подібних видань брала участь особа з оточення Радзивілів[16].

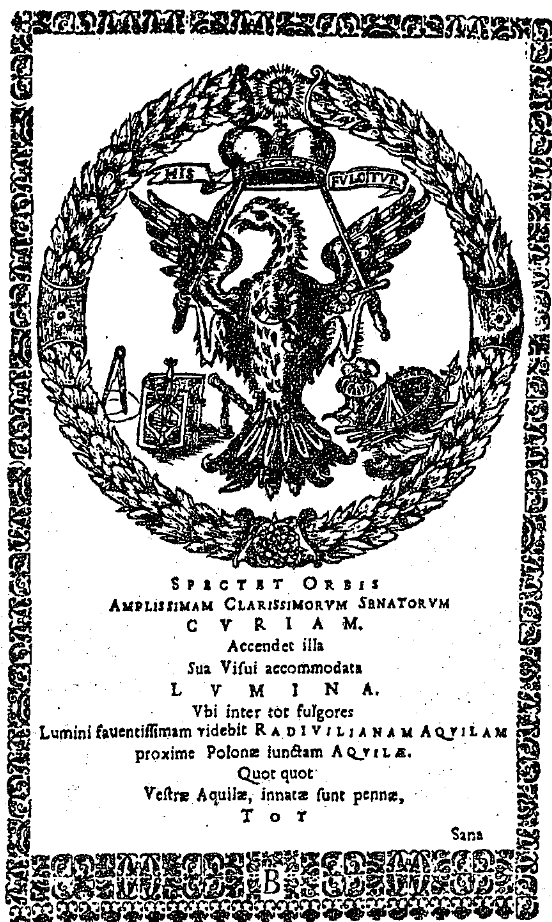
Традиційну структуру емблеми „становила „тріада", що надавала їй композиційної єдности: зображення (pictura, icon, imago), напис або девіз (inscriptio, motto) та епіграматичний підпис (subscriptio). Зображення представляло глядачеві певний предмет або поєднання предметів. Звичайно то були рослини, тварини, знаряддя різних ремесел [...] а також явища природи [...] Над зображенням, а іноді на його площині містився девіз або короткий вислів латинською, рідше — грецькою чи іншою мовою. Підпис складався з короткого вірша з нагоди цього випадку або віршованої цитати"[17]. *Переліченим вимогам цілком відповідають дереворити Іллі.*

Правила емблематики, що радили уникати зображень людей і реґламентували кількість деталей, щасливо відповідали творчим потенціям майстра Іллі. Не завжди бездоганний підготовчий малюнок ґравюр за таких обставин не виявлявся занадто очевидно. Натомість одразу впадала в око розкіш орнаментики та технічна майстерність виконання. Орнаментика часом навіть переважає сюжетну частину ретельно виконаних емблематичних композицій панегірика Пилипа Баєвського.

Зіставивши ілюстрації „Choreae bini solis et lunae..." з ранніми творами Іллі, можна простежити зростання професійної майстерности ґравера, ускладнення вирішуваних ним творчих завдань. На першій емблемі циклу тільки в зображенні коронованого орла з родовим гербом Радзивілів „Труби" на грудях Ілля використав різноманітні засоби штрихової обробки площин. Чисте тло навколо, з декількома масштабно значно меншими атрибутами „чеснот", підкреслює значущість герба Радзивілів, над яким майорить гоноровий девіз: „HIS FVLCITVR" („Це опора"). Цілісність композиції „тримає" широкий лавровий вінок обрамлення.

[16] Морозов А., Софронова Л. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи.— Москва, 1979.— С. 15—20.

[17] Там само. — С. 18.



Ґравер Ілля. Ілюстрація № 3 до панеґірика Пилипа Баєвського „Choreae bini solis et lunae..." Київ, 1645. Мідерит

У наступній ілюстрації чотири колони вінчають атрибути високих посад родичів Радзивіла[18]*: корона, кардинальський капелюх, митра та ін. Творча уява Іллі вільно поєднує реальні елементи ордерної системи з фантастичним, переобтяженим декором, що відповідає орнаментиці обрамлення.*

Третя емблема представляє чотири дерева з гніздами у вигляді тих-таки головних уборів, серед яких орел Радзивілів обирає корону. Композиція переобтяжена деталями, візерунок рамки близький до західних маньєристичних зразків.

[18] Подібні зображення відомі в польській панеґіричній літературі початку XVII ст.: Montelupi V. Gratulationes in reptum serenissimi et potentissimi Sigismundi III victoris de Moscovia triumpfantis...— Poznaniae.., 1611.

Vt Palma Florebit, Sicut Cedrus Libani
Multiplicabitur. Pſal: 91.

Omnia ſubiecisti ſub Pedibus eius &c.
E- Pecora Campi, & Volucres Cæli Pſal: 8.
In De-

Ґравер Ілля. Ілюстрація № 4 до панегірика Пилипа Баєвського „Sancti Petri metropolitae...“ Київ, 1645. Мідерит

Віршований розділ панегірика, що має радше естетично-розважальну мету, присвячено весільним урочистостям та їх атрибутиці: „Вінок“, „Шлюб“, „Страви“, „Напої“, „Десерти“, „Танок“ та „Голос прихильний“. Кожен вірш розпочинає емблематична композиція Іллі.

В ілюстрації „DE PROPRIO“ Ілля майже дзеркально повторив зображення вершника на баскому коні з титульної композиції, віддрукованої з мідного кліше. Як і при копіюванні нідерландських та німецьких зразків композицій Лицевої Біблії (1645—1649)[19], ґравер спростив зображення, відмовившись від другорядних деталей. Зазначимо, що огорожу парку зображено за правилами лінійної перспективи, на противагу окре-

[19] Свєнціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.— К., 1966.— С. 47—48.

мим деталям попередніх ілюстрацій „HIS FVLCITVR“ та „VT QVIESCAT“.

„Wieniec Radziwił naprzod ofiáruie
Przyiaćielovi: bo Wieniec miłuie,
Przy Wiencu miłość, Temu się dostáie,
Kto Wieniec dáie“,

— коментує зображення епіграматичний підпис.

Найвишуканішою ілюстрацією циклу є „VNA DVARVM“ („Єдність двох“), у якій майстер Ілля виявляє неабиякий хист декоратора. Під девізом на тлі хмар — два місяці, що утворюють коло, в центрі котрого — перстень, нижче ж орел Радзивілів несе шлюбну обручку до коронованої голови бика з сонцем і місяцем. Великі площини чистого тла акцентують увагу на гербових мотивах. Особливої уваги заслуговує розкішне обрамлення емблеми, що нагадує орнаментику відомого „Розп'яття“ Іллі до Великого Требника 1646 р.[20]*, у якому европейський іконографічний прототип набуває нового забарвлення в поєднанні з притаманним українській мистецькій традиції пишним рослинним декором. Захоплення орнаментикою, старанне опрацювання деталей — типово барокові ознаки, що яскраво виявились в ілюстраціях панегірика Пилипа Баєвського. Як і в попередніх емблемах, технічне виконання „VNA DVARVM“ — бездоганне, використано різні засоби ґравірування, ґравюра на дереві загальним характером близька ґравюрі на металі.*

Вірш „Страви“ ілюструє розповідна композиція „SPONSALEM PELLIT IN ESCAM“, в якій орел Радзивілів жене дичину до весільного столу свого господаря. Це єдина емблема циклу, що має підпис виконавця: „ИЛІА“, уміщений внизу, в центрі обрамлення, на зразок однієї з початкових ґравюр Лицевої Біблії Іллі (1645—1649)[21]*.*

Одна з останніх емблем циклу — ілюстрація розділу „Напої“ — цікава сюжетною розробкою. Вгорі зображено Водолія — знак зодіаку, під яким відбувався шлюб Януша Радзивіла та Марії Лупул, нижче — виноградник та пасіка, натяк на традиційні напої весільного бенкету. Графічну композицію доповнює текст:

„Wie kiedy Słonce w znák się Dzbona ruszy,
Pod Wesele Dzban stoi nie ná suszy“.

Артистизм технічного виконання, філіґранність штрихування, мініатюрне опрацювання деталей, урочиста симетрія побудови — характерні риси барокових емблематичних ілюстрацій Іллі, складний зміст, алегоричні підтексти яких розшифровують написи — девізи та віршовані підписи. Розв'язані згідно з канонами европейської емблематики, поєднаної з глибокими традиціями національного мистецтва, віртуозні ілюстрації „Choreae bini solis et lunae...“ — маловідома сторінка творчости Іллі, обдарованого та працелюбного майстра, з іменем якого маємо підстави пов'язати ґравюри інших лаврських панегіриків 1640-х років.

[20] Украинские книги кирилловской печати XVI—XVIII веков. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина.— Москва, 1976.— Вып. 1: 1574 г. — первая половина XVII в.— № 724.

[21] Украинские книги...— Москва, 1990.— Вып. 2, ч. 2: Львовские, новгород-северские, черниговские, уневские издания второй половины XVII в.— № 2232.

Зокрема, на нашу думку, єдина геральдично-символічна ілюстрація панегірика Феодосія Баєвського „Sancti Petri metropolitae Kiuoviensis thaumaturgi Rossiae... Petrus Mohila... patroni sui iconismus...“ (1645)[22]*, що не має підпису виконавця, безперечно належить Іллі. Її стилістика цілком відповідає розглянутим вище творам. Зображення гори є алюзією до імени владики: Петро (камінь), Могила (курган, могила). На тлі гори, освітленої сонцем і місяцем, Ілля майстерно зобразив інші елементи герба Петра Могили. У центрі — голова бика, роги якого замінено атрибутами влади митрополита — патерицею та хрестом. Навколо — решта фраґментів гербової композиції, оточених розквітлими виноградними лозами, від підніжжя яких струменіє додолу сім потоків.*

Окремої глибокої розвідки потребують ілюстративні цикли унікальних лаврських панегіриків пізнішого часу: „Jentoria venienti Kioviam... Adamo de Brusilow Sventoldicio Kisiel a Collegio Mohil[aneo] Kiou[iensi] expansa“ (1646) Феодосія Баєвського[23] *та „Żal ponowiony po pogrzebie... Piotra Mohiły“ (1647) Йосипа Калимона*[24]*. Їх автором також, вірогідно, є ґравер Ілля.*

Мистецьке оздоблення лаврських панегіриків 1640-х років, Великого Требника Петра Могили (1646) та початкові ілюстрації Лицевої Біблії (1645—1649) — найвищий злет творчого обдарування майстра Іллі, що увірвався раптовою смертю його славетного покровителя.

Оксана ЮРЧИШИН

---

[22] Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва...— № 337.— Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, від. рідкісної книги, II/СТ 31783.

[23] Там само.— № 355.— Російська національна бібліотека.

[24] Там само.— № 366.— Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, від. рідкісної книги, IV/СТ 33462.

МАЛОВІДОМІ ҐРАВЮРИ НА МІДІ ЧЕРНІГІВСЬКОЇ ДРУКАРНІ КІНЦЯ XVII — ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТЬ

Мета цієї публікації привернути увагу дослідників старої української ґравюри до унікальних пам'яток мистецтва кінця XVII — початку XVIII ст. Це шість мідних кліше із зображенням Богородиці, що становлять єдину серію і зберігаються в колекціях Чернігівського художнього та Чернігівського історичного музеїв (далі — ЧХМ та ЧІМ).

Сталося так, що лише підготовка до XIV Археологічного з'їзду, який відбувся в Чернігові 1908 р., спонукала дослідників того часу звернути увагу на 12 кліше, що зберігалися в ризниці Єлецького монастиря. Професор Київської духовної академії Микола Петров, який відвідав Чернігів напередодні з'їзду, з цього приводу писав: „Дванадцять мідних ґравірувальних дощок Ільїнської друкарні XVIII ст. випадково збереглися в ризниці Чернігівського Єлецького Успенського монастиря. Ці дошки, вірогідно, належать до того часу, коли сама друкарня за підозрою в усіляких вольностях зазнала переслідувань і майно її було конфісковане. Дуже ймовірно, що в цей період ці дошки були тимчасово, на зберігання, передані з Троїцького до Єлецького монастиря"[1]. Частина кліше означена в розділі IV „Гравировальные доски, клише, печати и прочие" в „Сборнике Черниговского Епархиального древлехранилища" (Чернігів, 1908).

І лише в каталозі, який був підготовлений спеціально до XIV Археологічного з'їзду, в розділі шостому „Стародруки", для них відведено спеціальну главу сімнадцяту „Гравировальные доски". У цій главі описано всі 12 мідних кліше, що збереглися від часів діяльности друкарні Троїцько-Іллінського монастиря. Серед них і шість кліше, про які піде мова. Готував цей розділ М. Петров. У 1914 р. він же видрукував у часописі „Мистецтво" статтю „Старовинні південно-російські ґравійовані дошки", у якій знову повторив опис названих кліше.

Частина кліше, зазначених у каталозі XIV Археологічного з'їзду, була відтворена у фундаментальному виданні, присвяченому ювілею Чернігівської єпархії, що вийшло у світ у Києві 1911 р. під назвою „Картины церковной жизни Черниговской Епархии в девятивековой ее истории".

Ймовірно, що саме репродукціями з цього видання скористався Мечислав Ґембарович, щоб проілюструвати своє дослідження, присвячене образу Богородиці Покрови в мистецтві Східної Європи[2].

---

[1] Черниговские Епархиальные известия.— 1910.— № 24.— Прибавление.— С. 842.

[2] Gębarowicz M. Mater Misericordiae Pokrow-Pokrowa w sztuce i legendzie środkowo-wschodniej Europy.— Wrocław etc., 1986.— S. 157.

Але в жодній з названих публікацій не визначено шість мідеритів з повнофіґурним зображенням Діви Марії як єдину серію, не зроблено спроб розкрити їх зміст та означити мистецьку цінність, простежити історію. Тим більше, що жодне з видань, присвячених проблемам книгодрукування в Україні, мистецтву ґравюри, не згадує про них. Це сталося, напевне, тому, що кліше з Богородицями ні разу не були надруковані.

М. Петров, який бачив ці пам'ятки на початку століття, прекрасно розумів їх історичну і мистецьку унікальність. В емоційному вступі, написаному до розділу каталогу XIV Археологічного з'їзду, в якому подано згадані кліше, він зазначає: „...дванадцять (№ 221—232) ґравірованих дощок — дорогоцінні пам'ятки Чернігівської друкарні, збереглися вони випадково в ризниці Єлецького монастиря і на виставку потрапили з дозволу Преосвященного Нестора Єпископа Новгород-Сіверського; після виставки мають бути повернуті в Єпархіальне сховище старожитностей“[3]. У згаданому сховищі вони зберігалися до 1921 р., потім були передані в музей культів і нарешті, 1925 р., потрапили до Чернігівського державного музею. В 1983 р., коли в Чернігові було створено художній музей, дві дошки передано до нього, а дві залишилися в історичному музеї.

Таким чином, на сьогодні чотири ритовані з двох боків мідних дощок кліше маємо у художньому музеї (ЧХМ Г-109 та Г-110) і два — в історичному (ЧІМ ХП-32 та ХП-33).

З'ясувавши місце зберігання мідеритів, повернімося до першоджерела, каталогу XIV Археологічного з'їзду. В ньому вперше і найдосконаліше описано ґравюри, які ми розглядаємо. Ці описи характерні для свого часу, тому наводимо їх докладно:

№ 221. „Дошка мідна зігнута, м. 26х15 1/2 снтм“.

Спершу подається опис ґравюри із зображенням собору архистратига Михаїла. Ґравюру підписав Никодим Зубрицький.

„На зворотному боці дошки є інше зображення, яке належить, ймовірно, іншому ґраверові:

Богоматір стоїть у виході з печери, тримає в правій руці лавровий вінок, а в лівій вінецъ (корону). Над печерою височить гора, поросла різними деревами, з фонтаном посередині, угорі — Св. Трійця. Тут можна вбачити вказівку на Болдині гори з печерою внизу, з садом і храмом Св. Трійці вгорі“.

№ 223. „Дошка мідна, м. 26х15 1/2 снтм“.

Знову автор спочатку описує ґравюру із зображенням, не дотичним до нашої теми. Далі йдеться: „На іншому боці зображена Богородиця, яка стоїть із деревом і топче ногами смерть“.

№ 224. „Дошка мідна, м. 26х15 1/2 снтм.

З одного боку зображена крилата Богородиця на хмарах із розкритими руками, яка відкрила у возкриліях верхній одяг (іматисму) свій, поряд дерево, вгорі сонце, що сходить.

На іншому боці зображена Богородиця, яка стоїть поряд з деревом і топче ногами диявола, а в руках тримає символи перемоги — щит та лавровий вінок“.

---

[3] Каталог XIV Археологического съезда.— Чернигов, 1908.— С. 17.

№ 225. „Дошка мідна, м. 26х15 1/2 снтм.

На одному боці зображена Богородиця, яка стоїть на місяці й хмарах, у правій руці тримає гілку, в лівій державу (Владичиця світу). Поряд дерево (ялина), біля якого сидить, спершись на лікті, чоловік з кадуцієм (?) на голові. Може бути, це космос (світ). На іншому боці Богородиця, яка стоїть на хмарах, з омофором, правою рукою покладає корону на пальмове дерево, а в лівій тримає гілку; внизу ліворуч — сідає за гори сонце, а праворуч — мандрівники і мореплавці під покровом Богоматері".

Як бачимо, спільними для п'яти ритин з цієї серії є композиційне вирішення: вертикальний формат, повнофіґурне зображення Богоматері поблизу вічнозеленого дерева, картуші-стрічки вгорі.

Спробуємо докладніше розглянути сюжети мідеритів та розкрити їх символічний зміст. Перша ґравюра серії (за каталогом, № 221) представляє прекрасну Діву Марію, яка виходить з печери, в розведених руках тримає лавровий вінок і митру — символи слави і духовної влади. Праворуч і ліворуч від Богородиці — вічнозелені дерева — кипарис, лавр, маслинове, кедр, їх ряд повторюється і на горі, що здіймається на другому плані. Прямо над Богоматір'ю — голуб — Дух Святий, від якого на Діву Марію ллється ясне світло. Осторонь інші персонажі Святої Трійці та янголи. Саме зображення Святої Трійці дало підстави авторові каталогу припустити зв'язок зображення з Болдиними горами та храмом Святої Трійці. Адже саме зображення Святої Трійці часто подавалося на звороті титульної сторінки видань Чернігівської друкарні.

Без сумніву, автор композиції прагнув наблизити діяння і життя Богородиці до місць, йому близьких і знаних.

У даному разі маємо малопоширений в образотворчому мистецтві сюжет із життя Богородиці. Лише з переказів довідуємося, що після успіння, коли душа Богоматері відлетіла на небеса, тіло її було поховане в гроті Гефсиманського саду біля підніжжя Елеонської гори, з якої Господь вознісся на небо. Саме в цьому гроті упокоїлися батько і мати Марії та великодушний її обручник старець Йосиф. На цій горі прийняла вона фінікову гілку від архангела Гавриїла як звістку про своє успіння. І ось на третій день після того як труна з тілом Богородиці була занесена до печери в Гефсиманському саду, Фома, який не був присутній при похованні, відкрив труну, щоб поклонитися пречистому тілу Богородиці, і побачив, що вона порожня. Того ж вечора апостоли зібралися біля печери для спільної трапези, всі їхні думки і розмови були про зникнення тіла Богородиці. Коли ж після трапези вони стали славити Трійцю, то почули згори ангельський спів. Підвівши очі, побачили у повітрі Пречисту Діву, осяяну незнаною славою, в оточенні ангелів. І сказала вона їм: „Радійте! Я з вами в усі дні!"

Автор ґравюри зображує той момент, коли Богородиця тілом своїм встала над смертю тілесною, так само, як раніше виявилася безсилою над нею смерть духовна.

Саме ця думка лежить в основі ґравюри, на якій Діва Марія стоїть на невеликому пагорбі майже в центрі композиції, попираючи потворний людський кістяк із довгою стрілою, який уособлює смерть. Перед нею осторонь величний кипарис, що є водночас емблемою безсмертя та дерева життя.

І. Щирський (?) Богоматір виходить з печери.
Кінець XVII — початок XVIII ст. Мідерит

Далі в серії ґравюр іде аркуш із зображенням напруженого двобою Діви Марії і дракона, який символізує всю нечестиву силу — сатану, диявола та ін. Марія постає в оточенні вогняного сяйва, в її руках — лавровий вінок (вінецъ слави) і щит. У цій боротьбі Богородиці допомагають небесні сили: з густих хмар зриваються блискавки (які знаменують суд і гнів Божий). Вже зламано кілька дерев, неушкодженим залишається лише лавр, який підкреслює непереможну славу Діви Марії. Під її ногами потвора з напівлюдською фіґурою і головою, з ослячими вухами і цап'ячими ріжками, гостроконечними пружними крилами і могутнім звивистим хвостом, гострими пазурами. Недарма під час успіння Марія, звертаючись до свого сина, каже: „Прийми в мирі дух мій і захисти мене від темряви, щоб не зазнати мені сатанинського

нападу". На це Господь вмовляє її не боятися сатанинської сили, яку вона вже здолала.

Серію продовжує ґравюра, на якій Пречиста Діва спускається на хмарах, на яких лежить півмісяць (ілюстрації не подаємо). Цього разу автор наділяє Богородицю символами незайманости і владицтва — в її руках лілея і куля з хрестом. Але куля з хрестом є водночас і символом швидкоплинности часу, миттєвости людського життя на тлі вічности[4]*. Підсилює цю ж ідею похмурий чоловік, що лежить під кедром (символ величі), на голові його піщаний годинник із крильцями.*

Якщо на перших чотирьох ґравюрах Богородиця зображена з непокритою головою, то на двох останніх вона постає в образі Покрови у мафорії, накинутому на голову. Особливою романтичністю позначена композиція, на якій зображено ранок: з-за пагорба сходить сонце, двоє чоловіків на березі проводжають у плавання вітрильник. На передньому плані царює пальма, на хмарах біля неї Богородиця, яка увінчує пальму митрою, стверджуючи перемогу своєї духовної влади. На руках її омофор — знак покровительства і заступництва за всіх людей, які на землі є тимчасовими гостями і мандрівниками.

Закінчується серія зображенням Богоматері Покрови у славі. Руки її широко розводять мафорій, над нею сяє сонце — символ очищення, оживлення, щасливого стану душі. Сила Богородиці підкріплюється міцними розгорнутими крилами за її спиною. Традиція крилатої Богородиці була поширена на Чернігівщині в XVII—XVIII ст. як в іконописі, так і в графіці. Початок же її йде від Євангелія, де сказано: „І дані були жоні два крила орла великого".

Не лише зміст цієї ґравюри говорить на користь того, що вона є останньою в серії. Ґравюра залишилася незакінченою. Автор лише провів лінію пагорба, що плавно переходить із самого стовбура дерева. На неї ґравер не встиг нанести ні штрихів, ні травинок, ні кущиків.

Композиції розглянутих мідеритів поєднали в собі символізм бароко та витонченість і стриманість Ренесансу. Всі ґравюри серії, крім першої, промовисто лаконічні, в них немає нагромадження предметів, зайвого руху. Це дає авторові змогу зосередити увагу на постаті Богородиці, заради уславлення якої і була створена серія.

На всіх шести ґравюрах зображення Діви Марії схожі, відтворено один і той же одяг — туніку, мафорій із фібулою, однакову зачіску і єдиний душевний стан — доброї, смиренної, але сильної жінки. Певно, що пов'язані вони всі єдиним змістом. Культ Богородиці у свідомості — як простого люду, так і вчених мужів — був неперевершений за силою пошанування. Її вважали заступницею, розрадницею, покровителькою. Саме іконам із зображенням Богородиці приписувалися найрізноманітніші чудеса: від перемоги над ворогами до зцілення від душевних та тілесних недуг. Їй присвячено найкращі літературні твори того часу: „Руно орошенное" Дмитра Ростовського, „Огородок Марії", „Скарбница потребная" Йоаникія Галятовського, „Цариця неба і землі" Лазаря Барановича, „Богородице Діво" Івана Максимовича. Ймовірно, що до одного з таких творів і була виконана наша серія ґравюр.

Зокрема, Дмитро Ростовський у „Руні орошенному", в розділі „Роса благодіянія", порівнює Богородицю з могутнім деревом. Символіку дерев

[4] Степовик Д. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко.— К., 1986.— С. 71.

І. Щирський (?) Богоматір стоїть під деревом і топче ногами смерть. Кінець XVII — початок XVIII ст. Мідерит

використовував він і в своїх проповідях: то закликає всі дерева схилити крони свої перед терном, то дерева уособлює в святих — фінік знаменує собою праведника, маслина — вчителя церкви, виноград — людей, які живуть за Божими законами, терен — людські страждання[5].

Чому серія ґравюр Богородиці з деревами не була завершена? Що завадило авторові зробити написи на стрічках, які значно допомогли б зрозуміти їх зміст? Зауважимо, що написів немає не лише на стрічках, а й під зображеннями, для чого було залишене місце. Можливо, інше термінове замовлення, можливо, хвороба, а може, якісь важливіші справи перервали працю над нашими ритинами? Але в тому, що незавершені дошки

[5] Див.: Костомаров М. Галерея портретів.— К., 1993.— С. 220.

І. Щирський (?) Богоматір стоїть на землі і топче диявола.
Кінець XVII — початок XVIII ст. Мідерит

не використовувано, немає сумніву. По-перше, вони збереглися в ідеальному стані, крім двох, на звороті яких виконані були ґравюри пізніше, і саме їх друкували, по-друге, не виявлено жодного відбитка з цих кліше.

Час їх виготовлення, зазначений у згаданому виданні 1911 р.[6], *— XVII ст. Звернімося і ми до цього періоду в історії української ґравюри. Саме наприкінці XVII — на початку XVIII ст. в Україні, а точніше, в Києві та Чернігові, працювали ґравери школи Олександра Тарасевича — він сам, Леонтій Тарасевич та Іван Щирський. У роботах усіх трьох митців знаходимо багато спільного. Єднає їх висока майстерність виконання, бездоганність композицій, вміння передавати перспективу та об'єми,*

[6] Картины церковной жизни Черниговской Епархии в девятивековой ее истории.— К., 1911.

І. Щирський (?) Богоматір стоїть на хмарах і коронує дерево.
Кінець XVII — початок XVIII ст. Мідерит

глибока символізація творів, психологізм персонажів. Те саме стосується й окремих елементів їхніх творів: заповнення ліній горизонту, рослинности, фігурок подорожніх і селян, трактування повітряних мас, хмар, зображення сонця з людським обличчям, жіночих постатей, які м'яко облягає одяг, тощо.

Всі вони: і О. Тарасевич, і Л. Тарасевич, й І. Щирський — неоднаразово зверталися у своїх творах до образу Богородиці. Про це докладно розповідається в працях Дмитра Степовика, присвячених цим велетам українського образотворчого мистецтва[7].

[7] Див.: Степовик Д. Олександр Тарасевич.— К., 1975. його ж. Леонтій Тарасевич...; його ж. Іван Щирський.— К., 1988.

І. Щирський (?) Богоматір стоїть на хмарах з розкритими руками. Кінець XVII — початок XVIII ст. Мідерит

Двоє з них — Л. Тарасевич та І. Щирський — плідно працювали на замовлення Чернігівської друкарні. Все ж таки відомо більше творів І. Щирського, виконаних для чернігівських друків. Для чернігівських храмів І. Щирський виготовив декілька антимінсів. І, зрештою, тут, на Чернігівщині, він реалізував себе як подвижник православної віри, відродивши у Любечі святі місця Антонія Печерського. Не можна не зважити й на ту обставину, що саме І. Щирський полишив чимало творів непідписаними.

Звернімо увагу і на характер ритованих ліній в мідеритах І. Щирського. Часто вони ширші, жорсткіші, різкіші, ніж у Тарасевичів. Саме така манера відзначає серію чернігівських ритин.

Дуже близька до творчої манери цього майстра перша ґравюра серії — „Богородиця виходить з печери“. Характерне в ній надмірне нагро-

маджения деталей: один і той же ряд дерев повторюється двічі, вхід до печери прикрашений портиком, у середній частині фонтан, від якого в усі боки біжать струмки, щільно заповнена і верхня частина композиції. В інших п'яти ґравюрах увагу зосереджено на постаті Богородиці. Вся площина аркуша підпорядкована головній ідеї — возвеличенню Богоматері.

У подарунковому виданні „Руна орошенного“ 1696 р., яке зберігається в Державній бібліотеці в Москві, знаходимо подібний підхід до розкриття образу Богородиці Покрови[8] *(це ж видання, яке зберігається у Національній бібліотеці ім. В. І. Вернадського НАН України, не має ґравюр з повнофіґурними Богородицями). Це і вертикальний формат композиції, і психологічність образу Богородиці, ідентичність її одягу, однаковість клубчастих хмар, утворених центричними лініями, стрічкоподібні картуші, місце для напису під зображенням. Однаковий також розмір дощок — 25х15 см.*

І ще одна деталь, на яку варто звернути особливу увагу. Складки мафорія навколо голови Богородиці укладаються надзвичайно ретельно і правильно, м'яко обрамляючи голову жінки. Подібність цих складок спостерігаємо в серії розглянутих ґравюр, у ґравюрах „Руна орошенного“ 1696 р., антимінсах І. Щирського і в ґравюрі Любецької Богородиці з автографом того ж Щирського.

Отже, можна припустити, що автором серії ґравюр Богородиці з деревами є Іван Щирський і виконані вони наприкінці XVII — на початку XVIII ст.

Розглянуті твори переконливо засвідчують високий рівень розвитку різцевої ґравюри в Україні в XVII—XVIII ст. На рідній землі художники утверджували новий пласт культури, в якій виявився взаємозв'язок європейської і місцевої традицій, шукали нових шляхів вираження своїх творчих можливостей і впливу на співвітчизників.

Тетяна КУЦЕНКО

[8] Куценко Т. Г. Богородичні гравюри „Руна орошенного“ // Родовід.— 1996.— № 14.— С. 20.

НОВІ ДОКУМЕНТАЛЬНІ ВІДОМОСТІ ПРО УКРАЇНСЬКОГО ҐРАВЕРА І ДРУКАРЯ XVIII СТОЛІТТЯ ІВАНА ФИЛИПОВИЧА*

Іван Филипович залишив помітний слід у ділянці естампної та прикладної графіки і друкарства, а проте його особа ще до недавнього часу залишалася невідомою. Про нього ми знали тільки зі збережених підписаних ґравюр і випущених його друкарнею книжок. Тому метою цієї публікації є оприлюднення нових матеріалів, що стосуються життя і діяльности І. Филиповича. Ці матеріали ґрунтуються виключно на архівних джерелах. Але перш ніж вести про них мову, варто коротко підсумувати вже відомі у фаховій літературі факти.

На підставі виданих книжок дослідники встановили, що діяльність Івана Филиповича як друкаря починається 1741 р. і триває до 1765 р. з перервою між 1742—1752 рр.[1], а як ґравера — до 1767 р.[2] До 1744 р. він перебував у Любліні, де виконав ряд ґравюр. Щодо останнього, то ґраверством Филипович займався раніше, ніж друкарством. Врешті, актові книги Львівського маґістрату, на сторінках яких часто згадувано ім'я майстра, називають його здебільшого ґравером. У своїй друкарні він випустив 44 книжки, з них три світські, 28 релігійних і 13 панегіриків[3]. Книжки друкарні І. Филиповича відзначаються високим мистецьким рівнем. Перша видана ілюстрована ним анонімна брошура „Ангел в тілі... св. Вінцент Феррарський" (мова польська) походить з 1741 р. Перебуваючи у Любліні, виконав 8 ґравюр, з них 4 сиґновані[4]. У Львові, як вказують польські джерела, І. Филипович перебував під патронатом римо-католицького архиєпископа Миколи Вижицького, для якого виконав екслібрис[5].

---

* Повідомлення, зроблене на науковій конференції „Федорівські читання" 7—8 квітня 1993 р. у Львові.

[1] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających.— Warszawa, 1975.— S. 220; Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Книга друга. Частина перша (1701—1764).— Львів, 1984.— С. 12.

[2] Chwalewik E. Jan Filipowicz rytownik i drukarz (Z dziejow exlibrisu lwowskiego) // Studia nad książką poświęcone pamięci Kazimierza Piekarskiego.— Wrocław, 1951.— S. 224. Висновок Е. Хвалевика про ґраверську діяльність І. Филиповича до 1767 р. хибний, бо ґрунтується на бердичівському виданні цього року: Trześniewski Grzegorz. Ozdoba i obrona ukraińskich krajów.— Berdyczów: OO. Karmelici, 1767. Але ця дата — рік видання книги з ґравюрою, а не самої ґравюри, яка була виконана, очевидно, в рік смерти ґравера. Архівний документ спростовує тезу Е. Хвалевика.

[3] Słownik pracowników książki polskiej.— Warszawa; Łodź, 1972. — S. 221.

[4] Słownik artystów polskich...— S. 220.

[5] Там само.

Теза про такий патронат, як побачимо далі, досить сумнівна. Польський дослідник Е. Хвалевик підрахував, що у графічному доробку І. Филиповича 216 ґравюр і акваформ. Значну кількість становлять девоційні образки (88 штук, з них 47 візерунків Богоматері, доповнених фіґурними сценами і краєвидами). Крім того, він виконав 67 символічних ґравюр, 27 гербів, 13 портретів, 11 титульних сторінок, 3 передтитульні, 2 карти, 2 віньєти, 2 екслібриси і генеалогічне дерево родини Курдвановських[6]*. Екслібриси І. Филиповича для М. Вижицького і бібліотеки Залуських — найстаріші в Україні.*

Найбільше уваги І. Филиповичу як ґраверові приділив український дослідник Я. Запаско. Власне він дав мистецьку оцінку творам цього майстра, виділивши його як одного з провідних ґраверів на міді[7]*.*

Друкарська діяльність І. Филиповича почалася з отриманого ним королівського привілею, датованого 14 вересня 1752 р., який дозволяв відкрити власну друкарню. Привілей називає його „sculptor eximinus" (чудовий, відмінний ґравер) і номінує „друкарем королівським"[8]*. Другий привілей, виданий 25 квітня 1757 р., давав право на друкування книг церковнослов'янською мовою. Останнє викликало протест Ставропігійського братства, яке володіло монополією на їх друкування. Після позову до королівського і єпископського суду І. Филипович зрікся цього привілею на користь Ставропігії*[9]*.*

Це, власне, усе, що відомо про І. Филиповича на сьогодні. Тепер звернімося до нововідкритих матеріалів, які кидають світло на життєвий шлях ґравера і друкаря. Почнемо від уточнення дати смерти І. Филиповича. У дотеперішніх українських енциклопедичних довідниках роки його народження і смерти — не відомі[10]*. Натомість польські довідники — як загальні, так і спеціальні з книгознавства — рік смерти подають між 1766—1770 рр.*[11]*, що, звичайно, не відповідає дійсности. На підставі документальних джерел нам вдалося встановити, що І. Филипович помер 24 березня 1766 р.*[12] *у власній кам'яниці, тепер № 25, на площі Ринок*[13]*. Про рік і день смерти довідуємося з документа, датованого 24 липня 1769 р., у якому йдеться про зловживання опікунів спадковим майном Филиповича*[14]*.*

Крім того, нам пощастило віднайти заповіт І. Филиповича, складений за два дні до цієї сумної дати, тобто 22 березня 1766 р.[15] *(див.*

[6] Chwalewik E. Jan Filipowicz...— S. 235.

[7] Запаско Я. Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII ст.— Львів, 1971.— С. 228—231, 234, 237, 239, 243, 245, 271, 273—275, 278, 284.

[8] Sprawozdania Komisyi do badania historyi sztuki w Polsce.— Kraków, 1896.— T. 5.— S. LXV.

[9] Słownik artystów polskich...— S. 220; Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва...— С. 12.

[10] Словник художників України.— К., 1975.— С. 238.

[11] Słownik artystów polskich...— S. 219; Słownik pracowników...— S. 221.

[12] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 52, оп. 2, спр. 217, с. 1245.

[13] Там само.— Спр. 433, арк. 401; спр. 811, с. 60; Вуйцик В. Державний історико-архітектурний заповідник у Львові.— Львів, 1991.— С. 33; його ж. Площа Ринок, 25 // Ратуша (Львів).— 1993.— № 99 (421).— 5 жовт.

[14] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 217, с. 1245.

[15] Там само.— Ф. 2, оп. 2, спр. 509, с. 1419—1422.

Додаток, № 2). У ньому він просить поховати себе при міській Успенській церкві, а на погріб записує 500 зол. На щорічну відправу за свою душу в річницю смерти дає по тисячі золотих до церков св. Онуфрія і св. Юра. Уже той факт, що І. Филипович велів поховати себе при Успенській церкві, ще раз підтверджує його національну належність. Врешті, і у деяких польських виданнях він фіґурує як „шляхтич руського походження"[16].

Із заповіту довідуємося, що І. Филипович мав трьох дітей: синів Івана та Якова і дочку Маріанну. Оскільки помер удівцем, дочка, поки вийде заміж, мала перебувати в монастирі, а малолітніх синів до видання дочки віддав в опікунство священику Успенської церкви і одночасно офіціалові (вікарію) львівському Антонові Левинському. За виконавців останньої волі та опікунів дітям І. Филипович обрав таких шанованих людей — войського овруцького Андрія Дзюковського та його сина Стефана, поштмейстера королівського і адміністратора Ставропігії Антона Дейму та самого президента міста Львова Ксаверія Сольського. Крім того, своїх дітей він віддав у протекцію такій високій особі, як єпископ Лев Шептицький, якого називає своїм добродієм. Цей факт спростовує попередній — про протекторат римо-католицького архієпископа М. Вижицького. Якби так було, то І. Филипович напевно згадав би останнього у своєму заповіті.

Дочка Маріанна вийшла заміж за майора війська королівського Сенезія Тарновецького, і вони обоє стали власниками спадкової кам'яниці в Ринку. Таровецький з Маріанною Филиповичівною жили у Львові до 1774 р. Того року вони виїхали до Замостя, а кам'яницю продали львівському райцеві Ігнатію Скварчинському[17]. *Цю кам'яницю, звану Якобшульцівська, Филипович і його дружина Катерина купили 10 вересня 1758 р.*[18] *Перед тим, починаючи з 1742 р., вони жили у сусідній кам'яниці (тепер № 24), яка мала назву Масарівської. На кам'яниці, яку залишив спадкоємцям, І. Филипович ще за життя поробив майнові записи на користь василіянських монастирів св. Онуфрія і св. Івана Богослова*[19].

Друкарня І. Филиповича містилася у тому ж домі, де він жив (Ринок, 25). Після смерти ґравера цю друкарню разом з королівським привілеєм на її заснування його зять Сенезій Тарновецький у 1770 р. продав львівському францисканському монастиреві Св. Хреста за 4000 зол.[20] *Одну із своїх друкарень (очевидно, друкарський верстат) І. Филипович ще за життя, у 1765 р., продав суфраганові кам'янецькому Адамові Войні Оранському за 6000 зол.*[21] *З архівних джерел відомо, що І. Филипович мав свого постійного палітурника Івана Міґловського (Міґловича) і зицера Станіслава Климецького*[22].

---

[16] Słownik artystów polskich...— S. 219.

[17] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 1, спр. 738, арк. 10.

[18] Там само.— Оп. 2, спр. 433, с. 401; Вуйцик В. Площа Ринок, 25. У статті автор помилково назвав дружину І. Филиповича Єлизаветою з Гнадинських. Єлизавета була дружиною іншого Івана Филиповича — лавника львівського, які мали сина Себастяна. Див.: ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 126, арк. 10 зв.— № 260.

[19] Там само.— Оп. 1, спр. 738, арк. 10; спр. 744, арк. 27. Витяги з табулі.

[20] Там само.— Оп. 2, спр. 288, с. 50—52.— № 24.

[21] Там само.— Ф. 10, оп. 1, спр. 127, с. 339.

[22] Там само.— Ф. 52, оп. 2, спр. 433, с. 401.

У день складення духівниці водночас був списаний, а 16 червня 1767 р. роборований інвентар майна І. Филиповича[23]*. Цей інвентар, який займає сім сторінок тексту in folio, для дослідника його творчости та тогочасного книгодрукування має неабияке значення. В ньому перераховані книжки, що залишилися, в тому числі недокінчені (in crudo), кількість примірників, їх ціна і вид оправи. Там же згадуються 100 ґравірувальних дощок (кліше), оцінених на 800 зол., серед них три недокінчені, також кінцівки, флоризовані літери (буквиці), різні фіґурки. У рубриці „Друкарня“ перераховані шрифти, їх назви і кеглі, старі й нові. У друкарні було два преси — один на мосяжній основі, другий — на дерев'яній. Там же перераховані ґравюрні відбитки з різними зображеннями, а в одному випадку навіть вказаний наклад. Це був образок св. Кунеґунди, відбитий у кількості 2000 примірників на замовлення провінціала домініканів. У цьому інвентарі подано перелік інструментів до ґраверства, різних образів, у тому числі портрети родини Филиповичів. Подано докладний опис скринь з одягом, коралями і т. ін. у всіх приміщеннях кам'яниці.*

Іван Филипович був не тільки талановитим і плідним ґравером та друкарем. Він брав активну участь у громадському житті міста — входив до складу міського управління як член колеґії сорока мужів і реґент маґістрату, також займався справами Ставропігійського братства, членом якого став 1758 р.[24] *Для останнього виконував замовлення на виготовлення ґравюр для видань братської друкарні, виступав як таксатор книжок Ставропігійської бібліотеки, брав участь у сесіях братства*[25]*.*

Ми виявили контракт Ставропігії з І. Филиповичем на виконання ґравюр (див. Додаток, № 1). За цим контрактом, складеним 19 лютого 1759 р., І. Филипович мав виконати ґравюри на міді св. Василія Великого, св. Григорія Двоєслова і св. Івана Золотоустого — творців Літургії, „Розп'яття“ та герби єпископів для Служебника з тим, як вказано у контракті, щоб він краще продавався („dla łatwiejczego sprzedania Mszałow“). Цю роботу майстер „друкар письма польського і латинського“ (так наголошено в документі) зобов'язався виконати за 20 дукатів, а відбиття однієї ґравюри коштувало 2 гроші. Герби мали різатися на дереві, решта — на металі[26]*.*

Умови контракту І. Филипович виконав повністю і в досить короткий термін (Служебник вийшов 14 квітня 1759 р.), за винятком герба Шептицьких, який на міді, а не на дереві, виконав ґравер Григорій Вишльовський.

Як ілюстратор І. Филипович працював для львівських друкарень Св. Трійці та єзуїтської, василіянської в Почаєві і друкарні кармелітів у Бердичеві.

Ґравюри І. Филиповича зберігалися у різних приватних і громадських збірках, в тому числі три його антимінси були в Музеї Київської духовної академії[27]*. Декілька антимінсів зберігається в Національному*

[23] ЦДІА України у Львові, спр. 509, с. 1486—1492.

[24] Ваврик В. Р. Члены Ставропигиона за 350 лет // Юбилейный сборник в память 350-летия Львовскаго Ставропигиона.— Львов, 1937.— Ч. 2.— С. 90.

[25] ЦДІА України у Львові, ф. 129, оп. 1, спр. 1187, арк. 11, 20.

[26] Там само.— Арк. 6 зв.— 7.

[27] Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв.— Санкт-Петербург, 1895.— Кол. 706.

музеї у Львові, багато естампних аркушів — у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України. Його графічні роботи відзначаються високим мистецьким і технічним рівнем виконання, яскраво відображають стиль свого часу. Збереглися численні графічні твори цього талановитого майстра, тому варто подбати про видання окремого монографічного альбому.

Володимир ВУЙЦИК

ДОДАТОК

№ 1

19 лютого 1759 р. — Контракт Львівської Ставропігії з ґравером і друкарем Іваном Филиповичем

Confraternitas Stavropigiana Leopoliensis Ecclesiae Assumuptionis in Coelum Gloriosissimae Virginis Mariae intra moenia civitati hic Leopoli sitae ad locum solitum sessionum suarum ut moris est congreata in negotio infra seruito per Dominum viceseniorem pro posito taliter statuit:

Ponieważ dla łatwiejszego sprzedania mszałów z druku wychodzących in emolumen tum skarbu cerkiewnego są potrzebne do tei że księgi kopersztychi, jako to świetych Bazylego, Grzegorza i Jana Złotoustego świętych liturgii autorów, furty, tudzież Pana Jezuza ukrzyżowanego, ad canonem Missae, jakoteż herbów jasniewelmożnych ichm[oś]ć[io]w xięży biskupow na dedykacyą onym tej xięgi, aby tym łatwiej w dyecezyach ich wendycyę mieć mogła. Więc sztychowanie takowych blach pięciu z i[ch]m[oś]cią panem Janem Filipowiczem j[e]go królewskiej m[oś]ci uprzewileowanym skulptorem i typografem pisma polskiego i łacińskiego konfratrem swoim, za czerwonych złotych dwadzieścia, a wybijanie onych jeden kopersztych po groszy dwa, taż konfraternia, umowiła, ugodziła i skontraktowała. Ktoremu na te robote per provisorem typographiae czerwonych zło[tych] p[olskich] dziesięć wypłaciła, residuum po zakończonej robocie punktualnie zaplacić deklaruje. Herby zaś na drzewie sztychować się mające z tymże i[ch]m[oś]cią lub z innym kim omni melium modo zgodzic d[omini] provisori typographiae zleca i zaleca aktu niniejszego mocą.

A. Dzikowski, A. Lewiński, Antoni Dejma, Chistophorus Dejma m[anu] p[ropria], Gregorius Srokowski m[anu] p[ropria], Bazyli Ilaszewicz, pisarz uti Konfratt. sekretarz m[anu] p[ropria], Teodor Dobrowolski m[anu] p[ropria].

ЦДІА України у Львові, ф. 129, оп. 1, спр. 1187, арк. 6 зв.— 7. Рукопис. Ориґінал.

№ 2

22 березня 1766 р. — Заповіт львівського ґравера і друкаря Івана Филиповича

W imie Oyca y Syna y Ducha Swętego Amen.

Ja grzeszny Jan Filipowicz, lubo na umyśle z łaski Boga mojego iestem zdrów, na siłach iednak słysząc się bydz słabym y żadnego w przypadkowym moim kazusie nie widząc polepszenia, a nie wiedziąc dnia ni momentu w którym mam się z tym nikczemnym rozstać swiatem, uczyniwszy dyspozycyą, najdroższą krwią iedynaka Boskiego odkupioną y wielorakiemi Ducha Ś[więtego] łaskami obdarzoną tak temuż nieskończoney dobroci Bogu w Trojcy Ś[więtej] iedynemu, y miłosierdziu iego, za przyczyną Matki nayś[więtszej] osobliwszey protektorki grzeszników, a między niemi mnie naywiększego opiekunki y ś[więtych] patronów moich polecam iako naygorącey supplikuiąc, aby mię nie według mnóztwa grzechów moich, ale według nieprzebranego miłosierdzia swego sądzić raczył. Ciało zaś grzeszne iako z ziemi ulepione, tak teyże Matce ziemi oddaię: które aby obrządkem chreściańskim przy cerkwi tuteyszey mieyskiey pochowane było, mieć chcę y postanawiam.

Na expens pogrzebowy y Msze Ś[więtego] przy pochowaniu ciała zł[otych] pol[skich] Pięćset, zosobna xiężom tutejszym mieyskim aby w teyże cerkwi za duszę moią Mszy Ś[więtą] siedmset iako prędzey bydź może y na wieczysty anniwersarz w dzien smierci moiey to iest na mszę Swiętą śpiewaną z Parastasem iedną y cztery czytane zł[otych] pol[skich] tysiąc podobnie y zakonnikom do monasteru Ś[więtego] Onufrego na Przedmieściu tuteyszym Krakowskim będących na Mszy ś[więtego] Siedmset y wieczysty Anniwersarz Msze Ś[więtą] iedną spiewaną z Parastasem y cztery czytane zł[otych] pol[skich] tysiąc naznaczam y niżey wyrażonych ich m[o]ś[ció]w p[anów] exekutorów y opiekunów, aby te kwoty z substancyi mojey iako nayprędzey wypłacone bydz mogły iako nayniżeniey upraszam. Resztę zaś substancyi mojej ruchomey y nieruchomey od nieskończoney dobroci Boga moiego mnie do szafunku pozwolonej, regestrem osobnym spisaney y ręką moią podpisaney zastawuią nayukochanszym troygu dzieciom moim, Mariannie corce w stanie do zamęzcia będącey, Janowi y Jakubowi — synom małoletnym do równego między sobą podziału. Po pogrzebie zaś moim życzę, aby propinacya wina była zamknięta y wszystkie beczki popieczętowane, póki corka moja zamąż wydana nie będzie a tym czasem w klasztorze którym ma bydź lokowana. Synom zaś j[ego]m[ość] x[ią]dz Antoni Lewinski officiał y proboszcz tuteyszy do siebie na wikt y mieszkanie weźmie, ktorego o tę uczynność serdecznie proszę, aby ich w siebie trzymał, póki corka zamąż nie poydzie. Po tey zamężciu zaraz do swey kamienicy wrócić się mają w kupie mieszkać y żyć do doyścia lat doskonałych y opieki nie potrebuiących. Przyszłego zaś zięcia mego na miłość Boga i bliźniego obliuguię, aby tym dwóm synom moim był jak ojcem wszytkiego starania do należytey ich edukacyi przykładał, w potrebach wszelkich im przyzwoitych z ich że cząstek prowidował, póki lat doskonałych nie doydą, y aby żadney im krzywdy nie czynił, owszem ich iak braci swoich kochał y traktował. Na co J[ego]m[ośći] p[anowie] opiekunowie łaskawy wzgląd mieć zechcą y miało by sie im dziać iakowa krzywda tey z dobroci serc swoich niedopuszczą. Teraz dziatki moie y dla nich iaką iest substantią się moią oddaię y poruczam po Bogu w protekcyą j[aśnie] w[ielmożnego]

j[ego]m[ośći] xiędza Leona Szeptyckiego biskupa lwowskiego Metropolii Kiiowskiej y całey Rusi koadiutora pana archipasterza y dobrodzieja mojego nayłaskawszego, oraz i officiała j[ego]m[ośći] rzeczonego j[ego]m[ośći] x[iędz]a Lewinskiego, ktory iako przez preciąg życia mego był y iest łaskaw na mnie y dziatki moie tak nie wątpie, że y po śmierci moiey z nieodmienną dla nich będzie przychilnością y krzywdy im od nikogo czynić czyto sam, czyli mocną j[aśnie]w[ielmożnego] przerzeczonego j[ego]m[oś]ci xiędza biskupa pana y dobrodzieia moiego protekcyą wsparty. Za executorów tey woli moiey ostatniey y dziatkom za opiekunów obieram y postanawiam w[ielce]w[ielmożnych] ich m[ośció]w p[anów]. Andrzeia Dziokowskiego wojskiego Owruckiego y Stefana syna iego, Antoniego Deymę Pocztmistrza tuteyszego y Xawerego Solskiego, ktorych iako nayniżeniey upraszam, aby z wrodzonej ku bliznim miłości tę dyspozycyą moią do skutku przywieść y pozostałym sierotom przynaymiey póki corka za mąż nie póydzie, radę pomoc y wsparcie dać, a krzywd żadnych ni od kogo im czynić nie dopuścili. Com ia komu y co kto mnie winien w tym referuię się do regestru mego, w tym że regestrze nadmieniam skąd komu moie długi maią bydź wypłacone. Mam też napasliwą sprawą z p[anią] Maiewską do assessoryi per apellationem od uciężliwego dla mnie dekretu szlachetnego magistratu tutejszego wyprawdzoną: Bogiem tym przed którego sprawedliwym sądem mam stanąć, protestuie się że napaśliwę: upraszam ic[h] m[ośció]w p[anów] opiekunów, a mianowicie j[ego]m[ości] x[ię]dza officiała Dobrdz[ieja] iako tey sprawy dobrze wiadomego, aby Ich m[oś]ć p[anowie] Patronów moich należycie informowali, zeby przez tę napasliwą sprawę Dziatki moie w fortunie iakowey szkody nie ponieśli. Com opuscił wyżej, tu wyrażam, aby y do ś[więtego] Jerzego Katedry na Mszy Świętych Siedmset y takiż w Mieście y u ś[więtego] Onufrego Anniwersarz zł[o]t[ych] pol[skich] tysiąc Ich m[oś]ć p[anowie] exekutorowie y opiekunowie z substancyi moiey dali upraszam. Tego zas Testamentu ieżeli mi Bóg życia przedłuży, poprawienie, przydanie, umniyszenie lub wcale odmienie zupełnie sobie zachowuię, ktory dla lepszey wiary, wagi y waloru ręką swoią własną podpisuię.

Działo się w Lwowie [w] kamienicy moiej, dnia 22 Marca 1766 Roku.

Przepomniałem y to dołożyć że po śmierci żony moiej deklarowałem ichm[oś]c x[iężom] Bazylianom przy Katedrze tuteyszey Ś[więtego] Jeżego na Mszę ś[więtą] zł[otych] pol[skich] tysiąc nato iuż dałem tylko zł[otych] sześset, więc upraszam ich m[ośció]w p[anów] executorów aby tymże x[iężom] Bazylianom zł[otych] czterysta dopłacone były.

Act[um] et dat[um] ut supra.

Jan Filipowicz (автограф).

ЦДІА України у Львові, ф. 2, оп. 2, спр. 509, с. 1419—1422. Рукопис. Оригінал.

ПОСМЕРТНИЙ ОПИС МАЙНА ЛЬВІВСЬКОГО ҐРАВЕРА І ДРУКАРЯ СЕРЕДИНИ XVIII СТОЛІТТЯ ІВАНА ФИЛИПОВИЧА

До історії українського мистецтва XVIII ст. Іван Филипович увійшов як один з найвидатніших ґраверів і підприємливих видавців, єдина яскрава особистість із значним творчим доробком у тогочасній львівській графіці. Його діяльність у Львові припадає на 40—60-ті рр., збігається з черговим розквітом мистецької культури міста.

Як і мистецтво Львова XVIII ст. загалом (за винятком хіба що скульптури), спадщина І. Филиповича досліджена мало, окремі моменти його життєвого шляху відомі майже виключно на підставі даних, фіксованих підписами і датами на ґравюрах та книгах[1]*. З документів до біографії майстра опубліковано лише привілей королівського сервітора від 14 вересня 1752 р.*[2] *Походження Филиповича залишається нез'ясованим, лише недавно встановлено дату смерти — 24 березня 1766 р.*[3] *Остаточно не відома навіть національність митця, і автор єдиної присвяченої йому спеціальної статті — Едвард Хвалевик — „делікатно" відгукнувся на адресу дослідників, які відносили творчість майстра також до спадщини української мистецької традиції, — вони, ці дослідники, „провадять з нами тиху братню суперечку про національну належність Филиповича. З того погляду, що він був ілюстратором поодиноких унійних книжок церковнослов'янською мовою, а також ґравером декількох антимінсів"*[4]*. Автор не встояв перед спокусою „дещо" применшити український аспект діяльности митця, який не лише „ілюстрував поодинокі унійні книжки церковнослов'янською мовою" і „був ґравером декількох антимінсів", але й як видавець конкурував із Ставропігійським Успенським братством, про що сам Е. Хвалевик розповідає вслід за Діонісієм Зубрицьким*[5]*.*

У зв'язку з тим, що про особу найвидатнішого львівського ґравера XVIII ст. і надалі майже нічого не відомо[6]*, безперечно заслуговує на увагу*

---

[1] Звід літератури про митця подає: Słownik artystów polskich.— Wrocław etc., 1975.— T. 2.— S. 219—220.

[2] Sprawozdania Komisyj do badania historii sztuki w Polsce.— Kraków, 1896.— T. 5.— S. LXV.

[3] Вуйцик В. Державний історико-архітектурний заповідник у Львові.— 2-ге вид., доп.— Львів, 1991.— С. 33 (без поклику на джерело відомостей).

[4] Chwalewik E. Jan Filipowicz rytownik i drukarz (Z dziejów exlibrisu lwowskiego) // Studia nad książką poświecone pamięci Kazimierza Piekarskiego.— Wrocław, 1951.— S. 225.

[5] Там само.— S. 226—227.

[6] ...же цілковитий брак фактичних даних до його біографії з подивом відзначав ...ик (Chwalewik E. Jan Filipowicz...— S. 226—227).

незнаний раніше дослідникам посмертний опис майна львівського друкаря і ґравера з 1767 р. Він списаний 28 березня[7] *і облятований 26 жовтня*[8]. *1 липня було укладено новий інвентар, доповнений описом бібліотеки, а точніше — нерозпроданих книг, які переховувалися в окремій коморі (Bibliotekа w sklepie na górze) та „бібліотеці" (Regestr xiąg w bibliotece świętej pamięci Jego Mości Pana Filipowicza in praesentia officy przez P[anów] cechmistrzów konsztu introligatorskiego spisanych i zweryfikowanych).*

Інвентар не лише твердо фіксує кінець життєвого шляху львівського митця, але й додає нові важливі факти до характеристики його професійної діяльности, окреслює родинний та майновий стан, певні аспекти приватного життя, проблеми його походження. Привертає увагу, що в обох нововиявлених текстах немає прямих вказівок, які можна було б інтерпретувати як свідчення тісніших стосунків майстра у польському середовищі тогочасного Львова, що, скоріше, спрацьовує на українську сторону в „тихій братній суперечці" навколо проблеми його національної належности. Серед перелічених в інвентарі книг та ґравюр є декілька позицій, які не вдалося ідентифікувати з відзначеними в бібліографії, — очевидно, це видання, що залишаються невідомими дослідникам. Опис майна І. Филиповича повинен бути відзначений і як один з унікальних документів до історії мистецької культури Львова середини XVIII ст. — таких писемних джерел література дотепер не фіксувала.

Виявлений інвентар подає перелік лише рухомого майна і становить особливий інтерес найперше з огляду на зафіксовані в ньому в більшій кількості друки, які вийшли з верстата Филиповича. Хоч його діяльність у Львові простежується від 1745 р. — таку дату має ґравюра з ікони Христа в костелі у Теофіполі[9], *до того ж року належать і три перші львівські видання з ілюстраціями майстра*[10]. *Власну друкарню він заклав у Львові лише 1753 р.*[11] *Серед нерозпроданих книг, згадуваних у нововіднайденому інвентарі, найстарішим виданням є „Dodekas" Юзефа Александра Яблоновського 1754 р. (424 прим.)*[12]. *Чимала кількість*

[7] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 52, оп. 2, спр. 366, с. 901.

[8] Там само.— С. 898—905 (датується за попереднім записом на с. 898).

[9] Chwalewik E. Jan Filipowicz...— S. 226, przyp. 1.

[10] Козачинський М. Філософія Аристотелева по умствованіи перипатетиков изданная; Chmielowski B. Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej sciencyi pełna, na różne tytuły podzielona. T. 1; Gentili G. Życie Róży Marii Serio... z włoskiego przetłumaczone i wydane przez X. Marcina Rubczyńskiego (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні.— Львів, 1984.— Кн. 2: 1700—1764.— № 1511, 1519, 1524). У бібліографії відзначено львівське видання І. Филиповича 1741 р. „Anioł w ciele, Apostoł w ciele... ś. Wincenty Ferreriusz" (Estreicher K. Bibliografia polska.— Kraków, 1888.— T. 9.— S. 182), проте заслужений польський бібліограф у цьому випадку, вірогідно, припустився помилки у річній даті (див.: Drukarze dawnej Polski.— Wrocław; Kraków, 1960.— Zesz. 6: Małopolska—Ziemie ruskie / Opracowali A. Kawecka-Gryczowa, K. Korotajowa, K. Krajewski.— S. 99—100). Зазначене видання вийшло 1746 р., див.: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 1556.

[11] Її діяльність започаткували два видання — „Dyaryusz pogrzebowy Ignacego z Rycht Humieckiego"; „Nabożeństwo ku czci Anny Ś[więtej] z książeczki w r. 1725 do druku w Wilnie podanej wybrane": Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 1839, 1849 (останній друк відомий лише з бібліографії).

[12] Jabłonowski J. A. Dodekas ducum Martis Poloniae Magnique Ducatus Lithuaniae...— Lwów, 1754. Нині видання відоме у трьох примірниках, див.: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 1890.

примірників, переховуваних у видавця через тринадцять років після виходу книги, вказує, що вона розходилася повільно. Такий висновок підтверджують перелічені також у немалій кількості пізніші видання — „Accessoria" М. Слонського (1896 прим.), „Niewierny" П. Сеґнері (481 прим.), Sposób wielce pożyteczny..." (1055 прим.), „Ифіка ієрополитіка" (155 прим.), „Officia patronorum..." (550 прим.). Цей перелік дає підстави стверджувати, що із збутом книг, мабуть, було немало труднощів. Підтвердженням такого висновку може служити і той факт, що надрукована за два роки до смерти майстра частина тиражу молитви до милятинської чудотворної ікони „Розп'яття", не була навіть зброшурована. Одна лише „Tęcza przymierza" розійшлася, за винятком 7 примірників[13]. Оскільки перше видання серед цих залишків походить з 1754 р., труднощі збуту, мабуть, переслідували Филиповича-підприємця від самого початку. Наведені відомості про підприємницькі клопоти І. Филиповича становлять унікальний причинок до маловідомої ситуації на книжковому ринку тогочасного Львова.

Інвентар набагато скупіше характеризує діяльність митця як ґравера — вказівками на неї є насамперед цінна згадка про 225 блях, втім також незакінчених. Як можна здогадуватись, тут маються на увазі дошки ґравюр. Виведена цифра — цілком очевидно, так само не остаточна — дає підстави уточнити обсяг ґраверської діяльности І. Филиповича, оскільки Е. Хвалевик, наголошуючи на неповноті свого реєстру, відзначив 216 позицій. Інвентар лише двічі зазначає конкретну ґраверську роботу майстра, нотуючи 140 полотняних півліктевих образків та ґравюри з ікони Богородиці в костелі у Янові біля Львова[14]. Лаконічні дані про обладнання майстерні — одна з характерних особливостей інвентаря. Друкарня І. Филиповича описана дуже стисло, ширше уявлення про неї дає присутність двох верстатів, проте характерно, що другий з них недоукомплектований.

Цікавою особливістю інвентаря є перелік картин, які перебували у власності Филиповича, — всього їх зазначено 20. Серед них, природно, переважають зображення святих, поміж яких варто, зокрема, відзначити Онуфрія та Івана Сучавського. Вони, як і інші пераховані, — Маргарити, Катерини**, Івана Хрестителя і — рідкісний — одного з трьох королів, які прийшли на поклін новонародженому Христові, — Балтазара, — можуть мати патрональний характер і вказувати на святих покровителів членів родини ґравера. Відповідно до тогочасної традиції, яка на-*

---

[13] Tęcza przymierza na znak wiecznego pokoju między Bogiem i ludźmi... to iest Godzinki...— Lwów, [1760]. Нині видання відоме в унікальному екземплярі у Бібліотеці Академії наук Республіки Білорусь в Мінську. Див.: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 2193.

[14] Очевидно, це була одна з останніх робіт майстра. В літературі ґравюра не зафіксована. Короткі відомості про ікону див.: Udziela M. Janów pod względem historycznym i jako latowisko przyszłości.— Lwów, 1896.— S. 51. Нині ікона зберігається в костелі у Проховіцах Вроцлавського воєводства в Польщі (висловлюємо щиру подяку п. Ігореві Божику, який вказав її місцезнаходження).

* Нотатка дає цінне свідчення про поширення у львівському міщанському середовищі іконографії молдавського святого, мощі якого зберігалися тоді в монастирській василіянській церкві у Жовкві.

** Як видно з другого з опублікованих документів, Катериною звали дружину І. Филиповича.

була поширення на львівському ґрунті від середини XVII ст., в інвентарі виступає декілька копій чудотворних ікон[15] *Богородиці — Ченстоховської*[16]*, Почаївської*[17]*, Зимноводської*[*] *та милятинського „Розп'яття"*[**]*. Зі світського малярства у ньому зазначено два портрети „померлих родичів", під якими, наскільки можна здогадуватися, очевидно, маються на увазі зображення самого Івана Филиповича та його дружини*[***]*. Названі тут і поширені у приватних збірках львівського міщанства від останньої чверті XVI ст.*[18] *королівські портрети — Авґуста III, його дружини Марії Юзефи, єпископа „добродія"*[****] *та двох грецьких філософів*[19]*. Серед прикметних особливостей мистецької частини збірки слід також зазначити несподівано малу кількість ґравюр — їх згадано лише вісім. Віднайдений інвентар засвідчує, радше, досить скромний достаток друкаря. Характерно, що у ньому зовсім немає виробів із золота, коштовних каменів, у невеликій кількості зазначено поширені тоді у середовищі львівського міщанства вироби із срібла.*

---

[15] Копії чудотворних ікон фіксуються в інвентарях майна львівських городян від другої половини XVII ст., див.: Александрович В. Образотворчі напрями в діяльності майстрів західноукраїнського малярства XVI—XVII ст. // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Праці Секції мистецтвознавства.— Львів, 1994.— Т. 227.— С. 72—73.

[16] Вперше у Львові зафіксована під 1638 р.: Александрович В. Образотворчі напрями...— С. 72.

[17] Згадка дає цікаве і цінне з огляду історії української релігійної іконографії свідчення про поширення на львівському ґрунті малярських копій почаївської реліквії ще до її коронації у 1772 р. й розбудови почаївського культу. Відповідний приклад з Волині подає датована 173(?)7 р. (верх цифри десятків у даті втрачений, цілком можливо, що ікона була намальована у 1757 р.) ікона з церкви Покрова Богородиці в селі Деревок Любешівського району, див.: Карп'юк Л. Каталог ікон волинської школи іконопису XVI—XVIII ст. із збірки Волинського краєзнавчого музею // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29 листопада—1 грудня 1995 р.— Луцьк, 1995.— С. 41; Вигодник А. Датовані і підписні ікони у збірці Волинського краєзнавчого музею // Там само.— С. 49; Василевська С., Вигодник А. Ікони XVI—XVIII ст. з експозиції Музею волинської ікони // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції, м. Луцьк, 17—18 грудня 1997 р.— Луцьк, 1997.— С. 128.

[*] Очевидно, мається на увазі копія ікони з костелу в Зимній Воді (тепер Холодновідка) під Львовом.

[**] Шанована як чудотворна ікона в монастирі кармелітів у с. Новий Милятин біля Буська на Львівщині.

[***] Якщо це припущення слушне, згадка дає перший зафіксований в історії приклад портрета представника львівського мистецького середовища.

[18] Про найраніші королівські зображення у збірках львівського міщанства див.: Александрович В. С. Портретная живопись во Львове в последней четверти XVI века // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1990.— Москва, 1992.— С. 242.

[****] Присутність у творчому доробку митця графічних портретів обох сучасних йому львівських греко-католицьких єпископів — Афанасія та Льва Шептицьких — дає підстави припускати, що „добродієм" міг бути один з них, що підтверджує також іменування зазначеного добродія єпископом — глава Львівської римо-католицької дієцезії від самого початку її історії титулувався архиєпископом.

[19] Під ними, вірогідно, можна розуміти поширені в іконографії європейського мистецтва XVII—XVIII ст. зображення „Демокріта, що сміється" та „Геракліта, що плаче". Див.: Pigler A. Die Barockthemen. Eine Auswahl von verzeichnissen zur Ikonografie des 17. und 18. Jahrhunderst.— Budapest, 1956.— Bd. 2.— S. 296—298.

Попри скромний характер фактичних даних про професійну діяльність І. Филиповича, інвентар є важливим джерелом до характеристики найвідомішого представника львівської школи ґравюри XVIII ст. Він дає можливість розширити уявлення про майстра, які формувалися досі тільки на підставі його ґравюр та книг. Як рідкісний документ до маловідомої історії львівського середовища ґраверів XVIII ст., опис майна І. Филиповича — цінне поповнення все ще надто скромного фонду джерельних матеріалів до студій над мистецькою культурою тогочасного Львова. Його відкриття — важливе і як свідчення все ще не використаних можливостей поповнення фонду таких писемних джерел.

Орест ЛИЛЬО

ДОДАТОК

№ 1

1767 р., липня 1.— Посмертний опис майна львівського ґравера і друкаря Івана Филиповича*

Officium praesens dominorum jurisfidelium condescensoriale in termino ex limitatione et prorogatione in diem hodiernam incidenti, ad instantiam nobilis syndici urbis praesentis ex munere officy sui pro re minorennium successorum Filipovicianorum agentis talem ulteriorem conscriptionem inventary substantiae fatis olim nobilis Joannis Filipowicz Sacrae Regiae Maiestatis Typographi derelictae fecit.

Biblioteka w sklepie na górze.

Mszalików relikwialnych porawnych......... 55.

Mszałów relikwialnych in crudo.............112.

Item z defektowemi mszalików takowych że in crudo......113.

Kazań posnych xiędza // (749) Popielewicza exemplarzów in crudo[1]....... 190.

Sposób pożyteczny do probudzania grzesznika xiędza Pawła Segnerego in crudo[2] ......520.

Officia patronorum Poloniae et Sueciae[3] ....550.

Iftyk składanych in crudo[4].........58.

Item tychże Iftyk w sexternach exemplarzów ....30.

Żródło życia in crudo exemplarzów[5]...........22.

Xiążek xiędza Segnerego Niewierny exemplarzów in crudo[6]...... 253.

Dodekas z Tarnawskim exemplarzów in crudo.......424.

Maxymy exemplarzów in crudo[7] ....38.

Akcessoryi exemplarzów in crudo[8].........900.

Liber cui titulus Orbis Polonus[9].

---

* Датується за попереднім записом у книзі на с. 748.

Xiążek oprawnych ruskich[10]........3.
Prawo autora Lipskiego[11].

W izbie tylney w skrzyni.

Iftyków falszowanych alias złożonych........345.
Iftyka w skórę oprawna.......1
Akcessorya wszyte niedokończone.........25.
Officium do Pana Jezusa Milatyńskiego na pięknym kliiowym papierze ryz[12]..........2.
Zaś na podleyszym papierze ryz także..........1/2.

Drukarnia.

Dwie k[a]szty scholastyki // (750) antiquae novae 1. Kaszta scholastyki cursivae nowa 1. Kaszta mytki cursivae starae (sic!) 1. Kaszta mytki antiquae stare 1. Kaszta tertiae antiquae stare. Wersalów tytułowych 2. Alfabety, w trzecim większym niedostaie sześć liber. Prasa 1 ze wszystkim porządkiem. Druga prasa drewniana ale tygla y śruby do niey niemasz.

Rzeczy.

Kiereia lisami podbita izabelowa.......1.
Kontusz oliwkowy kitayką karmazynową podszyty......1.
Kontusz tabaczkowy kitayką niebeską podszyty........1.
Kontusz czarny........1.
Bekiesza czarna królikami siwemi podbita.......1.
Żupan murowy żułty........1.
Bekiesza perłowa kunami podbita........1.
Kontusz zielony........1.
Żupan karmazynowy drojetowy.......1.

Mosiądz.

Miednica miedziana y mozdzierz mosiężny znayduią się.
Panew miedzianych.......2.
Farfur gdańskich glinianych.......4.
Imbryczek porcyneli* olenderskiey z przykrywadłem szklannym.
Dzbanuszek olenderski z przykrywadłem cynowym.
Blach razem wszystkich nie // (751) dokończonych......103.
Grabsztylów do sztychowania.....9.
Poduszek w mosułbasie.......2.
Trzecia w drelichu.
Kobierców......2.
Obraz Świętey Tróycy.
Obraz nayś[więtszey] Panny Częstochowskiey za szkłem.
Obraz ś[więtego] Onufrego.
Obraz Pana Jezusa Milatyńskiego.
Obraz P[ana] Jezusa Ukrzyżowanego.
Obraz nayś[więtszey] Panny niepokalanego poczęcia.
Obraz ś[więtey] Małgorzaty.
Obraz ś[więtego] Jana Saczawskiego (sic!).

---

* Porcelany.

Obrazów małych.

Ś[więtey] Katarzyny.
Ś[więtego] Jana Chrzciciela.
Nayś[więtszey] Panny niepokalanego poczęcia.
Nayś[więtszey] Panny za szkłem.
Nayś[więtszey] Panny Ziemnowodzkiey.
Nayś[więtszey] Panny Poczajowskiey.
Obraz ś[więtego] Baltazara.
Relikwiarzyków 2.
Portretów króla Agusta III y żony jego 2.
Portret j[aśnie] w[ielmożnego] j[ego] m[ości] x[iędza] Biskupa 1.
Portretów dwóch filozofów greckich 2.
Portretów ś[więtey] p[amięci] rodziców naszych.
Kopersztychów małych 8 // (752).
Obicia brytów z kawałkiem......14.
Obicia w dolney izbie brytów małych y wielkich.......38.
Obraz w dolney izbie nade drzwiami........1.

Dobra stoiące.

Kamienica w Rynku będąca[13].

Regestr xiąg w bibliotece ś[więtey] p[amięci] j[ego] m[ości] pana Filipowicza in praesentia officy przez p[anów] cechmistrzów konsztu introligatorskiego spisanych y zweryfikowanych.

1-mo Mszalików oprawnych relikwialnych całych.......55.
2-do In crudo Mszalików relikwialnych bez defektów.......225.
3-tio Kazań posnych j[ego] m[ości] xiędza Popielewicza exemplarzów in crudo całych z tytułami y prefacyą ......178.
4-to Przez tytulów tegoż samego........250.
5-to Sposób pożyteczny do pobudzenia grzesznika xiędza Pawła Segnerego in crudo......535.
6-to Officia Patronorum Poloniae et Sueciae na wodnym papierze......434.
7-mo Item Officia Patronorum na klejowym papierze.....178.
8-ro Akcessoryi exemplarzów in crudo......898.
9-no Akcessorya bez tytułów całe...........73.
10-mo Książek x[iędza] Segnerego Niewierny wymówki nie maiący in crudo korrygowanych[14]..........228// (753)

11-mo Żródło życia in crudo exemplarzy.......22.
12-mo Dodekas wraz z Janem Tarnawskim korrygowanych[15] in crudo.... 203.
13-tio Xiąszka Maxymy exemplarzy......32.
14-to Traktat o Sakramencie Pokuty...........13.
15-to Tęcza przymierza książek......7.
16-to Akafest o nayś[więtszey] Pannie bez kartek[16].......117.
17-mo Hymnus acathystus[17]........25.
18-vo Akcessorya ala (sic!) rustica wszyte......25.
19-no Pana Jezusa Milatyńskiego godzinek na drukowym papierze pułtory ryzy y liber n[umer]o.........5.
20-mo Pana Jesusa Milatyńskiego godzinek na klejowym papierze to iest na pienknym papierze pułtrzecia ryzy y liber n[umer]o....... 5.

21-mo Iftyk ruskich składanych z kopersztychami a jeden oprawny w skórke.......363.

22-do Item Iftyk składanych ruski[ch] in crudo.....22.

23-tio Item Iftyk ryskich składanych in crudo......3.

24-to Iftyków zebranych defektowych z obrazkami......13.

25-to Iftyków paczka in crudo nieskładanych defektowych.......54.

26-to Psałterz zażywany oprawny w skórę czerwoną ruski......1// (754).

27-mo Ksiąszka Akafest do modlenia się oprawna w skóre czerwonę[18].......1.

28-no Ksiąszka Akafest do ś[więtego] Mikolaia[19] oprawna w skórę czerwoną......1//(755).

ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 366, с. 749—755. Рукопис. Оригінал.

№ 2

1767 р., жовтня 26.— Варіант опису майна львівського ґравера Івана Филиповича*

Nobiles spectabilis Casimirus Czeczewicz Sacrae// (898) Regiae Majestatis secretarius, consul advocatus judex ordinarius, nec non honorati Adamus Ziętkiewicz vicesenior et Franciscus Czechucki scabini leopolienses ex officiis requisiti, ad instantiam excellentis syndici civitatis praesentis ex munere officii sui agentis condescenderunt ad lapideam Jakubszulcowska ex post et ad praesens Filipowiczowska dictam hic Leopoli in circulo civitatis inter suas vicinitates ut supra sitam et jacentem, ibidemq[ue] ex limitatione et prorogatione ad instantiam excellentis syndici urbis praesentis ex munere officii sui agentis, tum nobilis et honoratorum Ignatii Behm scabini et Joannis Reinhold quadraginta viri leopolien[sis] substantiae Filipovicianae tutorum confirmatorum condescenderunt ad lapideam Filipowiczowska ut supra inter suas vicinitates sitam et jacentem ibidemq[ue] ad ulteriorem executionem derecti condescendendo convocata nobili Marianna Filipowiczowna virgine innupta olim nobilium Joannis et Catharinae conjugiem filia de regestris substantiae reperibilis ac onerum eandem praementium per olim nobilem Filipowicz conscriptis, ubina reperiebantur requisiverunt eandem, quaepenes se existere allegavit, cui oggicium praesens condescensoriale comportationem instantaneam fieri debere injunxit, prout** nobiles Filipowiczowna eadem produxit iudicialiter. Officium itaq[ue] in puncto comportatorum regestrorum satisfecisse eandem adinuenit, tenor regestrorum.

Regester różnych rzeczy ette scri // (899) batur ex productt[um]. Tenor alterius regestri producti.

Regestr rzeczy różnych po śmierci świętej pamięci j[ego] m[ości] pana Jana Filipowicza sekretarza jego królewskej mości w roku 1766 d[ie] 28 marty spisany.

Cyna.

Misa bita obręczowa wielka iedna, pułmisków cyny sześć, pułmisków głatkich (sic!) cztery, pułmisków małych płytkich pięć, talerzów dwadzieścia,

* Датується за попереднім записом у книзі на с. 898.

** Далі закреслено: „eandem“.

salaterka iedna, taca mała iedna, zban z nakrywadłem ieden, imbryczek z nakrywadłem ieden, lichtarzyków pięć, kropilniczka iedna, łyżek siedem, mis obręczowych dwie.

Mosiądz z miedzią.

Mozdzierz z tłuczkiem ieden, lichtarz ieden, latarniczka iedna, cukierniczka iedna, taca blaszana pod imbryki iedna, mydnica (sic!) iedna, ibryczek ieden, rądlów dwa, panew dwie, latarnia blaszana pobielana iedna.

Farfury ze szkłem.

Farfur wielkich dwie. Farfur mnieyszych dwie, farfurek szesnaście, imbryczek farfurowany z cynowym nakrywadłem ieden, filiżanek par trzy, filiżanek wielkich para iedna, filiżanek żółtych para iedna, gąsiorów z octem trzy, butlów z octem trzy, karafinek trzy, imbryczek porcynelowy ieden, puzdro z czterma flaszkami iedno, butelka krzysztalowa, rożnów żelaznych dwa, szczypce żelazne, nożów ordynaryinych par siedm, żwierzściadeł (sic!) wielkich dwoie, blach miedzianych sztychowanych bez iedney sztychowaney dwadzieścia cztery, pudełek srebrnych na gotowalnią dwoie, łyżek srebrnych iedynaście, łyszka wielka, nożów par z trząkami srebrnemi dwanaście, błamik kotow niecały; xiążka, którey tytuł Przywileie y Konstytucye Sejmowe iedna[20], obrazków najś[więtszey] Panny Janowskiej centuryi pięć, nakrycie tureckie jedne. Pawilon adamaszkowy sajetowy spominnego (sic!) koloru ieden, pawilon płucienny w paski, obraz Świętey Tróycy wielki, obraz nayświętszey // (900) Panny Częstochowskiey za szkłem, obraz świętego Onufrego, obraz Pana Jezusa Milatyńskiego, obraz Pana Jezusa Ukrzyżowanego, obraz nayświętszey Panny niepokalanego poczęcia, obraz wielki ś[więtey] Małgorzaty, obraz świętego Jana Saczawskiego, obrazków małych ś[więtey] Katarzyny, świętego Jana Chciciela (sic!), niepokalanego poczęcia nayświętszey Panny, nayś[więtszey] Panny za szkłem, nayś[więtszey] Panny Ziemnowodzkiey, nayświętszey Panny Poczajowskiey, świętego Baltazara in n[umer]o siedm, relikwiarzyków dwa, portretów Augusta III króla polskiego i żony jego dwa, portret j[aśnie] w[ielmożnego] j[ego] m[ości] xiędza Biskupa Dobrod[zieja], portretów dwóch filozofów gredzkich (sic!) dwa, portretów świętey pamięci rodziców naszych dwa, kopersztychów małych ośm, obicia brytów z kawałkiem siedmnaście, obicia w dolney izbie brytów małych y wielkich trzydzieści ośm, obraz wielki w izbie dolney nade drzwiami, kanapa zielonym suknem obita, krzesło zielonym suknem obite iedno, krzesło skórą obite, krzeseł różnie obitych sześć, kobierzców na stoły dwa, taboretów zielonych sukiennych trzy, obicie tureckie iedno, kilim na łuszko.

Bielizna.

Moich koszul dwanaście, braci[21] koszul szesnaście, prześcieradeł dwanaście, poszewek dwadzieścia cztery, firanek płuciennych do okien z falbanami trzy.

Suknie.

Panny Maryanny robron blamarantowy z złotym kwiatem ieden, kontusik takieyże materyi gronostajami obłożony, kontusik różowy grodetorowy piesakami podszyty, spodnica lustrynowa czarna, spodnica różowa atłasowa, salopka niebieska atłasowa, salopka aksamitna czarna z gronostajami iedna, panów Jana y Jakuba kontuszów oliwkowych z żupanikami par dwie, żupanów grodetorowych niebieskich dwa // (901), pasów iedwabnych dwa y karmzynowych dwa.

Post subsecutam itaq[ue] praemissorum regestrorum per nobilem Mariannam Filipowiczowna mediante decreto officii comportatorum ingrossationem idem, officium dominorum jurisfidelium ad connotationem defectus in rebus non repertis condescendit idq[ue] in praesentiae nobilis Mariannae Filipowiczowna, et in tenore tali connotawit.

Defectus.

Żupan karmazynowy atłasowy przerobiony przez pannę Mariannę na spodnicę......zł[otych] 40.

Żupan hatłasowy niebieski przedany przez pannę......zł[otych] 54.

Żupan czarny drojetowy przedany zł[otych]......24.

Kontusz ceglasty sajetowy albo losiowe przedany zł[otych]......50.

Kontusik materyi białey w kwiatki przodki kunami podbite w tyle zaś slamami przy pannie Mariannie zł[otych]......102.

Sak ze wszystkim w kolorze siarczystym przy pannie zł[otych]......432.

Robron z spodnicą grodetorowe amarantowe przy pannie zł[otych].....252.

Robron bladoróżowy w kwiatki przedany za zł[otych].....180.

Pawilon karmazynowy z kołdrą płotkiem y gotowalnią przy pannie.....350.

Mory popielatey było łokci 12 na kredyt u Izraelowey żydówki wziętey, którą morę allegavit panna Maryanna i przy j[aśnieoświeconym] xiędzu officiale[22] nazad żydówce oddała, na co iest rewers.

Puł blama futra kotów zginęło.

Kireja zażywana z futrem przedana zł[otych] 56.

Karabela pozłacana, druga w srebro oprawna, te wziół j[ego] m[ość] xiądz officiał Lewiński szablę iednę z smelcem sutszą tenże j[ego] m[ość] x[iądz] officiał wziol, szablę podleyszą przedała // (902) j[ej] m[ość] panna Maryanna za złotych.....18.

Pistolety taż przedała za zł[otych]........24.

Ładownice taż przedała. Oprócz regestru pereł sznurków cztery allegavit panna Maryanna że nieboszczyk o[y]ciec za życia mi darował. Pereł sznurków dwa zastawne w czerwonych złotych jedynastu. Beczek wina było 34 jako w regestrze ręką nieboszcyka Filipowicza podpisanym ad presens znayduie się n[umer]o 24, z tych iedna na doliwki wyszła, gdzie zostało n[umer]o 23.

Deficit beczek wina n[umer]o 10.

Z cyny.

Talerzy deficit trzy, lichtarzów deficit trech, łyżek deficit siedmiu nie masz żadnych, lichtarz mosiędzowy, latarniczka mosiędzowa zepsuta, imbryczek miedziany, rądel ieden.

Defectus farfur ze szkłem. Farfurek szesnaście wszystkie zginęły, filiżanek, gąśiorów y butłów niemasz, puzdro bez flaszek, rożnów dwa, nożów par ordynaryinych siedm, żwiersciadło iedno, pawilon płucienny pannie ieszcze stryj[23] za życia darował, krzesło zielonym suknem obite złamane, na strychu obicie tureckie minoris valoris pan Jan brat wziół, kilim na luszko j[ego] m[ość] pan brat wzioł. Post factum verificationem regestrorum rerumq[ue] in iisdem expressarum officiu[m] condescensoriale adstantem nobilem Filipowiczowna de rebus variis pluribus ad praesens inexistentibus ubinam reperiantur requisivrit, quae requisita non nullas penes se existere dixit. Easdemq[uae] instantance se comportaturam obtulit, et comportavit, quas officium connotavit in tenore sequenti. Kontusik niebieski w bukiety popielicami podbity // (903), czapka z siwym baranem, pas lity zażywany, pudełek dwie srebrnych, noży par dwanaście srebrnych, łyżek srebrnych

11 y wielka iedna, to wszystko deklaruie j[ej] m[ość] panna Maryanna komportować. Pawilon żółty sajetowy, obrazków płuciennych pułłokciowych[24] n[umer]o 140* komportowala.

Z cyny.

Misa bita wielka, półmisków bitey cyny sześć detto gładkich cztery. Item gładkich płytkich cztery, ieden stopiony, talerzy siedmnaście z tych ieden stopiony, salaterka iedna stopiona, taca mała iedna, zban cynowy z nakrywadłem, imbryczek z nakrywadłem, lichtarzów dwa, kropielniczka 1. Mis obręczowych dwie.

Z miedzi.

Cukierniczka, taca blaszana pod imbryk zepsuta, rądel ieden, butelka krzysztalowa, szczypce żelazne, żwierściadło iedno w orzech oprawne, nakrycie tureckie, kanapa zielonym suknem obita, krzesło skórą obite, krzeseł różnie obitych sześć, taborety zielone w izbie u liwrantów**, stolik mały płutnem woskowanym szarnym przykryty, pultynek o czterech szufladkach, stuł drewniany, blach miedzianych tylko 98.

Post praemissam itaq[ue] rerum suprascriptarum per nobilem Mariannam Filipowiczowna comportatarum, et per officiu[m] p[raesens] connotatarum conscriptionem idem, officium dominorum jurisfideliu[m] condescensoriale easdem res comportatas una cum rebus seu bonis mobilibus per officium praesens circa condescensionem sui in lapidea praeventis, et sub actu feria quarta in vigilia festi Visitationis Beatissimae Virginis Mariae // (904) die scilicet prima mensis Juli, anno currenti 1767-mo conscriptis, ad manus et dispositionem nobilium honorator[um] tutorum dativorum tradidit. Praesentium vigore (905).

ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 366, с. 898—905. Рукопис. Оригінал.

ПРИМІТКИ

1. Popielewicz D. Traiedya nieukoionych pełna żalów okrótnych Boleści Jezusowych. Scenami w siedmiu niegdyś Kazaniach w Stawropigii Lwowskiey ogłoszona... Onufremu... Szumlańskiemu biskupowi Przemyskiemu, Sanockiemu y Samborskiemu dedykowana...— Lwów, [1761]: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 2226.

2. Segnery P. Sposób wielce pożyteczny do probudzenia grzeszników, aby powstali z nałogów grzechu... przez X. Tylkowskiego na polski ięzyk przetłumaczony...— Lwów, [1760]: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 2189 (у бібліографії зафіксовано два примірники у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України та Харківській науковій бібліотеці ім. В. Короленка).

3. Officia patronorum Regni Poloniae et Sueciae aliorumque sanctorum quae accesserunt post annum 1731 usque ad annum 1763 Breviario Fratrum Sacri Ordinis Praedicatorum reimpressa.— Lwów, 1763: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 2308 (видання рідкісне, унікальний примірник — у збірці Бібліотеки Люблінського католицького університету).

4. Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 2137.

5. Eysymont J. Źródło życia z łez Maryi Panny wylanych z łacińskich wierszów polskim rytmem przetłumaczone.— Lwów, 1756: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 1978 (видання

* Далі закреслено: „z cyny".
** Der Lieferant (нім.): підрядник.

рідкісне, унікальний примірник — у Бібліотеці Академії наук Литовської Республіки у Вільнюсі).

6. Segneri P. Niewierny żadney niemaiący wymówki... z włoskiego na łaciński roku 1721, z łacińskiego na polski... 1754 przez xiędza Krzysztofa Niepokoyczyckiego przetłumaczona...— Lwów, 1759: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 2125.

7. Maxymy wyjęte z historyi świętey y świeckiej dla uformowania młodego pana z francuskiego na polski przetłumaczone.— Lwów, [s. a.]: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 4158.

8. У друкарні І. Филиповича вийшли три різні видання цієї книжки: Słoński M. Accessoria Statut y Konstytucye z Czaradzkiego, Ładowskiego y Supplementu J. O. Xcia J. Mci. Załuskiego... zebrane...— Lwów, 1758: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 2073; Słoński M. Accessoria Statut y Konstytucye...— Lwów, [1760]: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 2192; Słoński M. Accessoria tudzież Formularze tranzakcyi niektórych.— Lwów, 1765: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 2400. Оскільки інвентар точного опису книг не подає, встановити, яке саме видання мається на увазі, у кожному окремому випадку неможливо.

9. Okolski S. Orbis Polonus.— Kraków, 1641.— T. 1—3: Chwalewik E. Bibliografia Polska.— Kraków, 1910.— T. 23.— S. 309—311.

10. Загальний характер нотатки не дає змоги ідентифікувати видання.

11. Lipski A. Practicae observationes ex iure civili et saxonico collectae...— Dantiscii, 1648; його ж. Practicarum observationum ex iure civili et saxonico collectarum.— Dantiscii, 1648: Estreicher K. Bibliografia polska.— Kraków, 1906.— T. 21.— S. 315.

12. Officium albo godzinki o Panu Jezusie Milatyńskim.— Lwów, 1765: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 2392 (видання відоме лише з бібліографії).

13. Площа Ринок, 25. Див.: Вуйцик В. Державний історико-архітектурний заповідник...— С. 33.

14. Нотатка, вірогідно, вказує на не відзначене в бібліографії виправлене видання.

15. Нотатка вказує на не відзначену в бібліографії виправлену версію видання.

16. Видання не ідентифіковане, проте можна припустити, що мається на увазі зазначений далі Hymnus Acathistus.

17. Hymnus Acathistus in Sanctissimam Dei Genitricis Mariae annuntiationem... Leoni Szepticki... dedicatus.— Lwów, 1755: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 1934 (унікальний примірник — у Харківській науковій бібліотеці ім. В. Короленка). Запропонована ідентифікація не є до кінця певною, оскільки в збірці Національного музею у Львові в унікальному примірнику зберігається видання: Flos odorem devotionis spirans ad radios Basilii Magni columnae in avita Neresiorum rosa explicatus... ad dulcissimum nomen Jesu Christi.— Lwów, 1756: Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки...— № 1979.

18. Ідентифікувати видання не вдалося.

19. Ідентифікувати видання не вдалося.

20. Найвірогідніше: Przywileie y Konstytucye Sejmowe.— Warszawa, 1764: Estreicher K. Bibliografia polska.— Kraków, 1905.— T. 20.— S. 62 (попереднє видання під такою назвою побачило світ 1697 р.: Там само.— S. 60).

21. Це перша у віднайденому документі вказівка на синів ґравера, про яких немає ширших відомостей, окрім поданих далі їхніх імен — Ян та Якуб.

22. Антін Левинський, офіціал львівської греко-католицької капітули: ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 366, с. 732.

23. Єдина в інвентарі пряма вказівка на дальшу родину майстра; ідентифікувати „стрия" не вдалося.

24. Безперечно, маються на увазі віддруковані на полотні ґравюри самого Филиповича з пізнього періоду його творчости. З огляду на лаконічний характер запису ідентифікувати їх не вдається.

ГРАФІКА І ЖИВОПИС СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО (ПАРИЗЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТИ)

У багатій подіями творчій біографії С. Гординського роки навчання у Парижі (1928—1931) становлять період надзвичайно важливий, можна б сказати, вирішальний для всього подальшого його шляху в мистецтві. Був це для Гординського час інтенсивного творчого зросту, кристалізації власних творчих позицій. У Парижі він зіткнувся з найновішими явищами тогочасної європейської культури. Тут захоплено відкривав для себе горизонти нової естетики, котра в 20—30-х роках приходила на зміну старій мистецькій ідеології епохи зламу століть. Саме у Парижі С. Гординський знайшов власну форму творчого вислову, позначену, з одного боку, суто індивідуальними прикметами його особистости, а з другого — виразними рисами національної самобутности. На жаль, цей важливий у творчості С. Гординського період досі не був предметом окремого дослідження в нашій мистецтвознавчій літературі. Не вивчений він навіть у своїй первісній фактологічній, історико-біографічній канві. Все, що відомо нам сьогодні про перебування С. Гординського у Парижі, — це його власні спогади, розсіяні у різних публікаціях за кордоном та в Україні[1]*. Тим часом останніми роками відкриваються нові джерела інформації в цьому питанні: стало відоме паризьке листування С. Гординського з О. Новаківським*[2]*, нині доступні сховані колись у спецфондах і негласно заборонені матеріали львівської художньої критики 1920—1930-х років, а також опубліковані в різний час за кордоном спогади товаришів С. Гординського — М. Мороза, А. Малюци, С. Луцика та інших. І, врешті, все частіше на виставках останніх років з'являються незнані досі паризькі твори С. Гординського, які чудом уникли знищення в роки тоталітарного режиму, зберігаючись у різних приватних збірках*[3]*.*

[1] Гординський С. Львів, Париж, еміграція // Степан Луцик — мистець.— Нью-Йорк; Торонто; Вашінгтон, 1973.— С. 30; Мистецтво непевних часів: інтерв'ю Юрія Тиса зі Святославом Гординським // Терем (Детройт).— 1990.— Ч. 10.— С. 6; Гординський С. Спогади про Асоціацію Незалежних Українських Мистців // Образотворче мистецтво.— 1991.— № 5.— С. 4.

[2] В архіві О. Новаківського (Художньо-меморіальний музей О. Новаківського у Львові (далі — ХММ О. Новаківського у Львові) зберігаються 12 листів С. Гординського до О. Новаківського, в тому числі п'ять — із Парижа.

[3] У Львові впродовж останнього десятиліття відбулося чотири персональні виставки творів С. Гординського. Перша — 1989 р. в Музеї етнографії та художнього промислу; друга — з нагоди приїзду художника в Україну 1991 р. в ХММ О. Новаківського у Львові; третя, посмертна виставка була влаштована 1993 р. у тому ж музеї; четверту велику ретроспективну виставку до 90-ліття від дня народження митця влаштовано 1996 р. в Національному музеї у Львові. Всі ці виставки дали можливість дослідникам захопити в поле зору ряд досі малознаних творів із приватних збірок Львова (див.: Каталог ранніх творів Св. Гординського із приватних колекцій Львова / Упоряд. Л. Волошин, З. Грушовець.— Львів, 1996 (каталог у друку).

Пропонована стаття — це, власне, перша спроба, опираючись на згадані джерела, насвітлити паризький період творчости С. Гординського, проаналізувавши якомога докладніше обставини його життя і творчі шукання у Парижі.

Уже в ранній юності, навчаючись у Мистецькій школі О. Новаківського, С. Гординський виявляє жваве зацікавлення новими процесами в сучасному світовому мистецтві. У бібліотеці Львівського промислового музею він серед іншої зарубіжної преси уважно студіює нові французькі мистецькі журнали. Після трьох років навчання у школі О. Новаківського, опанувавши основи професійних знань, вирішує доповнити свою освіту за кордоном. Весною 1927 р. С. Гординський пише до О. Новаківського з Надвірної, де малював ікони для тамтешніх церков, щоб заробити гроші на закордонну поїздку: „...мушу робити приготування до виїзду за границю. Бо у Львові, справді, не можу вже довше видержати, — попросту душусь в атмосфері, де все, крім двох-трьох великих одиниць — все провінціальне"[4]*. Наприкінці 1927 р. він виїжджає до Берліна. Там, однак, не знаходить для себе відповідної мистецької атмосфери. „Все найліпше, що бачив я у Берліні, — це було французьке мистецтво в ґалеріях", — признається він згодом в згаданому інтерв'ю Юрієві Тису. Іван Крушельницький, ровесник і соратник С. Гординського, наводить у своєму нарисі про нього*[5]* цікаву деталь: одного дня, блукаючи вулицями Берліна, Гординський завітав до галереї Кассієра, де у той час експонувалась виставка творів Ван Гога. Був такий вражений творчістю цього великого художника, що вже через три дні, ранньою весною 1928 р., дослівно „втік" до Парижа. Бурхливе мистецьке життя цього міста спочатку приголомшило його. „Перші місяці в Парижі, — згадував пізніше, — це був час якогось психічного хаосу"*[6]*. Лувр не справив на нього сподіваного враження, далекими і чужими здавалися творчі експерименти художників, з якими зіткнувся. Довго і небезболісно шукав у Парижі відповідного для себе середовища і напряму навчання. Спочатку мав замір вступати у тамтешню державну Академію мистецтв, але, завваживши її консерватизм на черговій конкурсній виставці, рішуче відмовився від цієї думки. Писав пізніше: „Нікого з українських мистців у тодішньому Парижі не манила офіційна Академія мистецтв, яка ще трималася старого клясицизму і тільки що починала заграватн з імпресіонізмом"*[7]*. Вирішив податися до однієї з популярних тоді у Парижі приватних шкіл — т. зв. Академії Жульєна. Навчання в цій академії давало її учням право на безплатний вхід до знаменитих паризьких музеїв та галерей. Зрештою, вже з Берліна писав до О. Новаківського, що „бачив праці учнів тої школи і напрямок мені сподобався"*[8]*. Науку в Академії Жульєна розпочав 1 бе-*

[4] Лист С. Гординського до О. Новаківського з Надвірної (Пасічна) від 30 квітня 1927 р.— Архів О. Новаківського в ХММ О. Новаківського у Львові.

[5] Крушельницький І. Святослав Гординський. Інформативний нарис.— Львів, б. р.— С. ІІІ.

[6] Мистецтво непевних часів...— С. 6.

[7] Гординський С. Михайло Мороз (в 40-ий день смерти). Ч. 2 // Свобода (Нью-Йорк).— 1992.— 6 лист.

[8] Лист С. Гординського з Берліна до О. Новаківського від 9 грудня 1927 р.— Архів ХММ О. Новаківського у Львові.

С. Гординський. Місячна ніч над Сеною. Нотр-Дам. Кінець 1920-х рр.

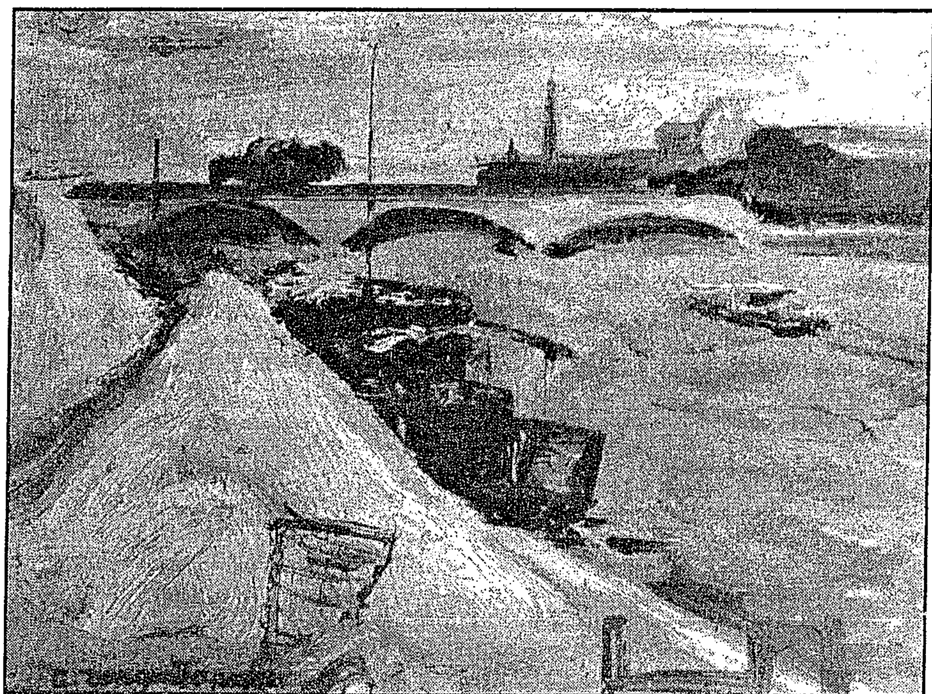
резня 1928 р.[9] *Спочатку студіював у професора Роберта Пуже, пізніше перейшов до майстерні Жана-Поля Лоранса. Проте незабаром його став гнітити брак у цій школі чіткої мистецької платформи, серед учнів завважував „жахливий хаос поглядів і переконань". Провчившись в Академії Жульєна півроку, С. Гординський покидає її та розпочинає самостійну працю над собою. Париж з його інтенсивним мистецьким життям та багатющими музеями був винятково вдячним ґрунтом для такої праці. Багато здобув для себе, студіюючи у знаменитій бібліотеці Сорбонни. Секрети стилю старих майстрів та їхніх малярських технік осягав, копіюючи у Луврі твори Веронезе, Делакруа, котрого особливо любив, Рубенса, Мане*[10]*. Одна з таких луврських копій С. Гординського зберігається нині у Львові, у фондах Національного музею — це твір „Вхід Геракла до Єрусалима" Стефано де Понте (флорентійська школа)*[*]*.*

„Закліматизувавшись трохи в Парижі та розглянувшись у мистецтві, — згадує С. Гординський, — я почав слати спішні листи до

[9] Цю невідому досі у біографії художника дату знаходимо в його листі до О. Новаківського з Парижа від 13 лютого 1928 р.— Архів О. Новаківського в ХММ О. Новаківського у Львові.

[10] Крушельницький І. Святослав Гординський...— С. 3. Цей доволі поважний список копійованих Гординським у Львові художників доповнює у своєму спогаді він сам, називаючи твори Ботічеллі, Пуссена, Тіціана (див. його „Спогади про Асоціацію...", с. 4).

[*] Твір розміром 35х50 см, олія, картон, копійований в Луврі в червні 1929 р., як видно із запису на звороті.



С. Гординський. Видобування піску. Париж. Поч. 1930-х рр.

Львова, рекомендуючи кожному, хто тільки може, їхати до Парижу у вир тодішніх мистецьких рухів"[11]*. Наприкінці 1928 р. на творче стажування до Парижа приїжджають ще два учні О. Новаківського, стипендисти митрополита А. Шептицького — Василь Дядинюк та М. Мороз*[12]*. Завжди енергійний і сповнений цікавих задумів, С. Гординський скоро налагодив контакти з колонією українських митців, які на той час працювали або навчались у Парижі. Це була досить численна група молодих українських художників, що налічувала понад тридцять осіб, здебільшого — яскравих талантів. Був тоді серед них обдарований театральний декоратор Василь Перебийніс. Із Праги, після закінчення тамтешньої академії, приїхав разом із дружиною Софією Зарицькою Петро Омельченко. Бібліотекою ім. С. Петлюри у Парижі тоді завідував цікавий баталіст і сміливий художник-експериментатор Леонід Перфецький. Працювали тут яскраві художники найрізноманітніших напрямів: неокласик Іван Бабій, фовіст Микола Глущенко, експресіоністи Василь Хмелюк, Микола Бутович та Олекса Грищенко; з Кана до Парижа приїжджав раз у раз конструктивіст Михайло Андрієнко-Нечитайло. Ще з початку століття мешкала у Парижі й мала великий успіх як*

[11] Гординський С. Львів...— С. 31.

[12] У листівці з Парижа до О. Новаківського від 12 жовтня 1928 р. М. Мороз пише: „Сюди приїхав щасливо. І нині вже разом із Славком як побратими".

художниця Софія Левицька, твори якої, між іншим, разом із творами О. Грищенка репрезентували українське мистецтво на тодішній постійній експозиції Люксембурзького музею. Всі ці помітні постаті творили найближче мистецьке оточення С. Гординського у Парижі. Особливо цінував він контакти з Глущенком. „Глущенко був нам, — згадував С. Гординський, — дуже потрібний і незаступний: інтеліґентний, бистрий, пристійний, з доброю французькою мовою, він мав широкі знайомства з провідними французькими мистцями; до того ж мав справжнє помешкання з ательє і телефоном, тоді як більшість інших мистців тулилися по малих готелях, у кімнатках, нераз 2х1,5 м великих“[13]*. С. Гординський постійно цікавився творчими шуканнями своїх українських колеґ у Парижі. Влітку 1929 р. він публікує у львівському журналі „Нові шляхи“ статтю „Українські малярі в Парижі“, даючи вникливий критичний аналіз кожному зі своїх паризьких колеґ-земляків*[14]*. Особливо заприязнився з Михайлом Морозом. Разом з ним та Дядинюком винаймав велике ательє у Парижі. Цілими днями якщо не копіювали у Луврі, то „бігали по музеях та сотнях виставок, якими славився Париж“. Улітку 1929 р. С. Гординський із М. Морозом вирішив реалізувати давню мрію малювати море. Для цього вирушили на північ Франції, до містечка Дів, що розкинулося на узбережжі Ла-Маншу*[15]*. Саме у той час під пензлем С. Гординського постав ряд морських етюдів, що збереглись донині у приватних колекціях та музеях Львова („Море“ — Національний музей у Львові; „Камені на березі моря“ (власність Ю. Сондея); „Над берегом моря“ (власність П. Лінинського); „Море. Вид на фортецю“ (власність музею С. Крушельницької у Львові)*[*]*. Здебільшого це все ще традиційні за манерою виконання пленерні етюди, збагачені уроками імпресіонізму. Однак під впливом паризьких вражень мистецький світогляд С. Гординського досить швидко змінюється. Він зацікавлюється африканською пластикою, мистецтвом Стародавнього Єгипту та Ассирії, відкриває для себе суть сучасних модерних шукань у малярстві. Пошуки стрункої, осмисленої системи малярського бачення, яка б відповідала сучасному світовідчуванню його покоління, привели С. Гординського до т. зв. Модерної академії Фернана Леже, одного з найпопулярніших тоді у Парижі художників-модерністів. Конструктивіст Леже, як Пікассо, Матісс, Руо, Дюфі, мав величезний авторитет у колах паризької творчої молоді. Коли саме С. Гординський розпочав студії у Леже, не відомо. У літературі не*

[13] Гординський С. Коментарі до листа П. Ковжуна // Терем (Детройт).— 1990.— Ч. 10.— С. 45.

[14] Нові шляхи (Львів).— 1929.— Ч. 7.— С. 134—141.

[15] Гординський С. Михайло Мороз...— Ч. 2.— С. 1.

[*] Ті та інші морські етюди С. Гординського були вперше зібрані працівниками ХММ О. Новаківського у Львові з різних збірок Львова і показані на ювілейній виставці С. Гординського в 1996 р. у залах Національного музею у Львові.

[16] Зі спогаду С. Гординського (див. пос. 3) виникає, що до Академії Леже він мав би вступити щойно під час другої своєї поїздки до Парижа (1930—1931). Але, якщо судити з творів, які він, їдучи до Львова наприкінці 1929 р., привіз із собою на виставку школи Новаківського, треба погодитись з І. Крушельницьким (Крушельницький І. Святослав Гординський...— С. 4), який твердить, що до Академії Леже С. Гординський вступив якраз напередодні від'їзду до Львова в 1929 р., себто під час свого першого перебування в Парижі (1928—1929).

знаходимо жодної конкретної дати[16]. *Можемо лише припустити, судячи з характеру паризьких творів С. Гординського, що навчання в Академії Леже він розпочав ще в 1929 р., перед своєю поїздкою в Україну наприкінці того ж року. Із спогадів самого С. Гординського знаємо, що в Леже він навчався всього декілька місяців*[17], *проте для нього це був час радикальних перемін у творчому світогляді, час натхненних знахідок у пошуках нової мистецької мови. Конструктивізм Леже допоміг йому „остаточно скласти своє власне розуміння форми на площі“*[18]. *„Я подивляв прості і доцільні методи навчання у цій академії, — писав він згодом, — там можна було чогось навчитися. Особливо важливий був тут принцип конструктивізму, який був нам потрібний, як антидот проти довгого періоду імпресіонізму, в якому вже задовго сиділо наше малярство“*[19]. *Навчальні методи в Академії Леже С. Гординський описує так: „...Леже починав від найпростішого. Він клав перед студентом кілька предметів, наприклад, круглий столик, на ньому книжку і біля неї — збанок. Оце і весь мотив. Завданням було знайти відношення форм: круглого жовтого столика до прямокутника темно-червоної книжки і випуклости білого збанка. Простий мотив давав сотки можливостей розв'язки і всяке реалістичне копіювання було тут не на місці. Іншою, вже важчою проблемою була людська фіґура: тут голова була передусім сферичною формою у просторі, рамена — зіставленням різного діаметру круглястих валків, очі — дві еліптичні форми на кулі, ніс — трикутна форма між тими еліпсами...“*[20] *В Академії Ф. Леже С. Гординський навчався на курсі композиції та плакату. Найцінніше, що здобув він тут, — це культура модерного, конструктивістського компонування образу, особливо потрібна йому для праці у сфері книжкової графіки та екслібрису, якими він тоді дуже захопився. Засвідчують це ранні паризькі твори С. Гординського, які він наприкінці 1929 р. привіз до Львова, щоб експонувати на третій виставці Мистецької школи О. Новаківського. Були це здебільшого графічні твори, виконані пером, тушшю або пензлем, гуашшю чи аквареллю — фіґуративні композиції („Автомобіліст“, 1929 р., „Дипломат“, 1929 р., триптих „Екзотичні маски“, 1929 р., проекти афіш та плакатів („Tronvill“, „Biaricci“, „Pates la Linne“); проекти театральних костюмів („Костюми вояовників“), книжкові обкладинки та ілюстрації (до книги С. Левинського „Схід і Захід“); ескіз ілюстрації до поезій С. Єсеніна, віньєти до „Української Загальної Енциклопедії“); були також цікаві малярські твори — „Автопортрет“ (1929)**, *пейзаж „Шербур“ (1929) та „Натюрморт“ (1929). Деякі з цих творів збереглись до сьогодні у власності доньок С. Гординського у США***. *В Україні про них можемо судити хіба що з репродукцій у львівських*

---

[17] Гординський С. Михайло Мороз...

[18] Мистецтво непевних часів...— С. 6.

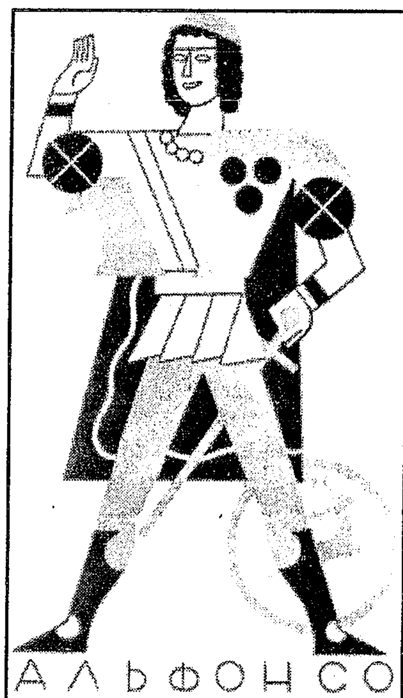
[19] Гординський С. Львів...— С. 32.

[20] Там само.

* Твір цей, як твердить донька художника Лариса Гординська, не є автопортретом (так він числиться в каталогах), на ньому зображена французька поетеса, ім'я якої п. Гординська обіцяла повідомити листовно.

** Власністю п. Лариси Гординської у США є, зокрема, згадані паризькі плакати художника.

„Сільвія“ — ілюстрація до драми І. Крушельницького „Спір за Мадонну Сільвію“



„Альфонсо“ — ілюстрація до драми І. Крушельницького „Спір за Мадонну Сільвію“

публікаціях кінця 1920-х — початку 1930-х років[21]. *Але навіть у такому „візуальному переказі" згаданих творів С. Гординського можемо завважити в них виразні уроки модерної паризької школи: від конструктивізму Ф. Леже С. Гординський перейняв строгу архітектонічну логіку декоративних побудов, максимальну простоту і скупість засобів виразу, а також — розкладання зображуваного предмета на окремі тектонічні елементи, зведені до найпростіших геометричних форм, нераз у Гординського — чітко окреслених. Це особливо добре видно в таких творах, як олійний „Автопортрет", у згаданих вже гуашах — „Дипломат", „Автомобіліст", та плакатах. Слід зазначити, що стильові риси конструктивізму в цих ранніх паризьких творах С. Гординського цікаво поєднуються і доповнюються уроками модного тоді в Парижі супрематизму. Простежуються вони у певній, такій притаманній Гординському культурі ритмічної організації образу, в якій вирішальну роль відіграє супрематичний принцип рівноваги ліній і плям на площині твору. Досить згадати як приклад формальне вирішення згаданих уже перших плакатів С. Гординського, його графіки („Екзотичні маски") чи олійний краєвид „Шербур". Цими та іншими творами художник дебютує спочатку в Парижі у престижних салонах — „Салоні Незалежних" 1929 р. та в „Салоні французьких митців" 1929 р., заслуживши перші прихильні відгуки французької преси*[22]. *Так закінчується перший період навчання С. Гординського у Парижі. Пізньої осені 1929 р. він разом із приятелем М. Морозом вирушає на батьківщину, до Львова, бажаючи показати свої паризькі твори на черговій виставці Мистецької школи свого першого вчителя — Олекси Новаківського.*

До рідного міста С. Гординський повернувся не з порожніми руками: був тепер озброєний новою мистецькою ідеологією, а в доробку привіз багато нових, високомистецьких творів, що стали свіжим словом у художньому житті Львова.

Третя виставка Мистецької школи О. Новаківського відбулася в листопаді—грудні 1929 р. у залах „Академічного дому" у Львові. С. Гординський показав на ній 54 твори переважно паризького періоду — проекти плакатів, театральних костюмів, станкову та книжкову графіку, олійні портрети, пейзажі, натюрморти. Вони відразу стали об'єктом загальної уваги, викликали хвилю захоплених відгуків львівської критики.

„Сьогодні ми пізнали нового Гординського — віртуоза-кольориста, субтельного модерного графіка та мистця композиції... — писав рецензент „Нової хати", — в його творах можна провести зовсім ясну черту між періодом львівським і паризьким. Львівський період, здебільшого пейзажі — це залишки імпресіонізму"[23]. *Далі, відзначаючи позитивний вплив конструктивізму Леже, передусім на графіку С. Гординського, рецензент пише: „Він [Леже] звільнив його творчість від ярма реалізму, та тим самим отворив йому нові шляхи у композиції"*[24]. *„Гординський — це вже*

[21] Див. ілюстрації у нарисі І. Крушельницького про творчість С. Гординського. Згадані твори С. Гординського відомі нам також з численних рецензій на виставку школи О. Новаківського, що з'явилися у львівській пресі в листопаді—грудні 1929 р.

[22] Гординський С. Спогади про Асоціацію...— С. 4.

[23] В-ка С. Виставка праць мистецької студії проф. Новаківського // Нова хата (Львів).— 1929.— Ч. 13.— С. 7—8.

[24] Там само.— С. 8.

Обкладинка до журналу „Нові шляхи". 1931 р.

Обкладинка до книги Гуго Гофманcталя „Лірика". 1934 р.

не учень. Два роки праці у Парижі зробили своє. Багато бачив, багато пізнав, ще більше навчився. Все це згармоніював і виступив перед нами, як зрівноважений мистецъ", — писав інший рецензент у журналі „Нові шляхи"[25]. *Львівські критики (В. Гаврилюк, М. Драган, І. Крушельницький) одноголосно відзначали високі мистецькі якості насамперед графіки С. Гординського. Його проекти театральних костюмів, плакатів, обгорток, графічні оформлення книжок та часописів, екслібриси були тоді на львівському мистецькому ґрунті новим явищем, тими першими ластівками, які віщували народження нового виду художньої творчости, а саме ужиткових форм графіки. Попит на них тоді дедалі гостріше відчувався в культурно-суспільному житті Галичини..Між іншим, ніби демонструючи набуту в Парижі нову культуру графічної мови, С. Гординський відразу по приїзді до Львова виконує художню афішу до вищезгаданої виставки школи О. Новаківського. Збереглась лише її репродукція у нарисі І. Крушельницького. „Ця робота чарує граничним лаконізмом і водночас — вишуканістю графічної мови: ритмічна вивіреність композиції поєднується у ній із чітким артистичним шрифтом"*[26]. *Загалом від творів С. Гординського на львівській виставці повіяло свіжим вітром нових мистецьких ідеалів, які в 1920—1930-х роках щойно приходили на зміну неоромантичному світовідчуванню старшого покоління українських художників, передусім таких, як перший вчитель С. Гординського — О. Новаківський з його інтуїтивізмом і суто враженнєвим підходом до натури. С. Гординський утверджував у своїх творах строго вивірену, логічно осмислену систему художнього бачення, що відкривала тоді нові грані естетичного переживання. Ось чому виступ С. Гординського на львівській виставці знаменував собою щось значно більше, ніж тільки особистий творчий успіх. Завважили це і його сучасники. „Величезною подією в житті Школи Новаківського, а ще більше в житті тодішнього українського мистецтва Львова був приїзд з Парижу Св. Гординського 1929 року... — згадує у своєму спомині товариш С. Гординського — Антін Малюца. — Відокремлення Гординським формотворчих шукань від ідейно-світоглядних пов'язань мистецької роботи мало великий вплив на творчість [...] нас молодших. Це був перший серйозний вгляд в чисто формотворчу проблематику модерного мистецтва"*[27]. *Таке свідчення Антона Малюци (між іншим, теж одного з учнів О. Новаківського) — очевидця і учасника художнього життя тих років — якнайкраще ілюструє специфічну ситуацію перелому, зміни естетичних орієнтацій у творчому процесі Галичини у період міжвоєнного двадцятиліття. Цю зміну вартостей у світоглядній сфері сам С. Гординський так охарактеризував згодом у своїй статті „Формальні завдання сучасного малярства", опублікованій вже у Львові, в „Альманасі лівого мистецтва ЗУМО" (1931): „...сучасна людина із своїми бажаннями, ідеалами є зовсім інша від людини минулих віків, вона більш неспокійна, а заразом в неї йде ненастанне змагання уйняти своє життя у конкретні й тривалі форми, вона хоче бути будуючою, конструктивною".*

---

[25] К.-ий. К. Виставка праць учнів Мистецької Школи О. Новаківського // Нові шляхи (Львів).— 1929.— Ч. 8.— С. 374.

[26] Крушельницький І. Святослав Гординський...— С. 5.

[27] Малюца А. Степан Луцик — мистець...— С. 20—21.

Окрилений успіхом у Львові, С. Гординський на початку 1930 р. знову повертається до Парижа. Цей вже другий його приїзд до столиці світового мистецтва мав цілком інший характер: Гординський вітає тепер Париж не розгубленим учнем, а свідомим свого творчого спрямування митцем. Цим разом він, як справедливо зазначає І. Крушельницький, „перемагає Париж із його мистецькими впливами, не падає у полон різним силам мистецького світу [...] а спокійно, діловито шукає поширення діапазону свого мистецького світогляду". Спочатку він ще деякий час відвідує Академію Ф. Леже, котра давала йому таку потрібну в графіці добру школу сучасної композиції[28]*. Його власна творча мова збагачується тепер уроками модерного французького плакату, найкращі зразки якого репрезентували тоді у Парижі такі митці, як Кассандр, Карлю, Кольєн. „Проста, скромна форма, — пише І. Крушельницький, — стає альфою і омегою його графічних праць; чиста форма, подумана в першій стадії кольористично, як маса кольору, — плюс рисунок (зміст, фабула) — стає для нього всім"*[29].

Цим разом у Парижі він ближче ознайомлюється з естетичною платформою кубізму. Під впливом її дещо змінюється рання конструктивно-плоска манера графічного рисунку С. Гординського — у його творах з'являється умовна тривимірність зображення на площині, а також характерний для кубізму прийом одночасної подачі предмета з різних точок зору („Біржа", 1931 р.; „Ілюстрація", 1931 р. — обидві у репродукціях до нарису І. Крушельницького). С. Гординський багато працює у той час над екслібрисами, плакатами, книжковою графікою. В них наполегливо випрацьовує свій власний творчий почерк і сучасну мистецьку форму, „генетично" пов'язану, однак, із великими художніми традиціями його народу. Пошуки націонаної форми творчого самовиразу серйозно цікавлять його у ці паризькі роки. „Я почав поволі усвідомлювати собі, — згадує він, — що нові форми можна дуже добре поєднувати з мотивами українського народного мистецтва, і кілька графічного характеру моїх праць, які я подав на французькі виставки, були успішні. Вони почали переконувати мене, що тим шляхом можна творити щось своє і в універсальному масштабі"[30]*. Між іншим, на той час у Парижі під рукою С. Гординського постає серія першорядних ілюстрацій до драми І. Крушельницького „Спір про мадонну Сільвію" (1930), ряд досконалих за формою екслібрисів, два варіанти (олійний і гуашевий) композиції „Легінь" (1931), що зберігаються сьогодні у приватних збірках Львова*[*]*, а також — „кубістичний" (за висловом самого художника) „Гуцул з люлькою" (гуаш, папір), 1931 р. Всі ці твори були показані 1931 р. у Парижі, на двох великих престижних виставках — в „Інтернаціональному салоні мистецтва книги", що відбувалася в Петі-Пале, і на виставці „Салону товариства митців-декораторів" у Гран-Пале. Твори ці, мо-*

---

[28] С. Гординський згадує: „Я тоді вже працював у ділянці графіки, особливо книжкової, тож знання сучасної композиції було мені потрібне" (див.: Образотворче мистецтво.— 1991.— № 5.— С. 4).

[29] Крушельницький І. Святослав Гординський.— С. 8.

[30] Мистецтво непевних часів...— С. 6.

[*] Гуашевий варіант, виконаний на папері, розміром 33,5х25,5 см з авторською сиґнатурою: „Hordyński, 31", є нині власністю Л. Микитюк, а олійний варіант на фанері, розміром 32х22,5 см — власність Л. Крушельницької.

дерні за формою і водночас позначені виразними рисами національної самобутности, викликали зацікавлення і схвальні відгуки не тільки французької, а й зарубіжної (англійської, німецької) критики. Згаданий „Гуцул з люлькою“ був репродукований в елітарному паризькому журналі „Mobilier et Dekoration“, а солідний лондонський журнал „The Studio“ вмістив велику кольорову репродукцію композиції С. Гординського „Танцюристка“. Відвідавши виставку в Гран-Пале, відомий віденський мистецтвознавець В. Борн присвятив згодом графіці С. Гординського велику статтю у берлінському журналі „Gebrauchsgraphik“, у якій гострим поглядом „зі сторони“ дуже влучно завважує своєрідність творчого самовиразу художника. „...Те, що надає працям Гординського індивідуальних рис, — пише він, — є його власний підхід до мистецтва, в якому він традиційні українські елементи збуджує до нового життя [...] в його книжкових оформленнях і прикладних графіках панує специфічно східноєвропейська воля творення. Барвистість народного мистецтва з Карпат, іконографічна строгість і особливий слов'янський вислів — щось нагальне, а водночас музично лагідне — відчувається у всьому“[31].

С. Гординський, без сумніву, переживає тоді в Парижі велике творче піднесення. Він пише своєму вчителеві О. Новаківському до Львова: „Я залишаюся тут до літа (1931 р. — Л. В.), справи складаються гарно, і я знаходжу признання за свою працю. Роботи багато, і це добре“[32]. Цікаво, що в кінці цього листа, крім С. Гординського, поставили свої підписи — як знак вітання для Новаківського з Парижа — ще декілька художників української „паризької групи“: Микола Глущенко, Василь Перебийніс, Олександр Третяків, Василь Хмелюк. Таким було товариське оточення С. Гординського у Парижі. Про деякі деталі свого другого перебування в Парижі в 1930—1931-х рр. С. Гординський пише сам, згадуючи ті роки не без певної ностальгії: „Я мав тоді досить простору кімнату в мансарді готелю „Нотр-Дам“, на побережжі Сени і на розі вулиці Сен-Жак — один блок від собору Богородиці Нотр-Дам. З вікна мансарди був справді чудовий вид на собор і Сену, що пропливала під мостами і оточувала острів, на якому стояв собор. Ми (себто, крім С. Гординського, Степан Луцик, що приїхав у 1931 р. до Парижа як стипендіат митрополита А. Шептицького. — Л. В.) мали щодня ідеальний мотив до малювання, без огляду на погоду. Часом ми сходили вниз на саму Сену і малювали під її мостами [...] а часом знову виїздили до Бульйонського лісу, де було прохолодно і можна було спокійно малювати“[33]. Так постала серія імпресіоністичних етюдів із краєвидами Парижа, деякі з них зберігаються сьогодні у приватних збірках Львова („Місячна ніч над Сеною. Нотр-Дам“; „Париж. Пейзаж із Сеною та Ейфелевою вежею“; „Над Сеною. Видобування піску“). Додамо, що саме в Парижі почав розкриватися неабиякий організаторський талант С. Гординського. У колі українських митців „паризької групи“ він був одним із найбільш ініціативних*

[31] Gebranchsgraphik (Berlin).— 1933.— Th. 3. Український передрук цієї статті див.: Терем.— С. 14—15.

[32] Лист С. Гординського з Парижа до О. Новаківського від 7 січня 1931 р.— Архів ХММ О. Новаківського у Львові.

[33] Гординський С. Львів...— С. 100.

* Вказані твори є у збірках С. Онисик, О. Дуліби та в Музеї Соломії Крушельницької у Львові.

та діяльних молодих художників, добре знав і розумів творчі проблеми та професійний рівень кожного товариша. Тому, коли під час його листування з П. Ковжуном та М. Осіньчуком зродилася думка організувати АНУМ — "групу найсильніших і найкультурніших українських мистців Заходу" (вислів П. Ковжуна)[34] *з акцентом на „паризьку групу" та влаштувати її виставку у Львові, С. Гординський відразу з ентузіазмом взявся за її втілення. Суть цього задуму він так сформулював згодом у статті „Кілька слів про АНУМ": „Асоціяція Незалежних Українських Мистців" постала із конечної потреби організувати ті розсипані по всьому світі наші мистецькі сили, що, творячи відірвано від загального мистецького русла, не могли так видатно (рельєфно. —* **Л. В.**) *виявляти назверх своєї діяльности [...] вона помагає мистцям у репрезентативних виступах, веде пропаґанду й оборону українського мистецтва серед своїх і чужих, бореться за духа нового мистецтва"*[35]. *За порадою М. Глущенка та В. Перебийноса було вирішено показати на першій виставці АНУМ у Львові поряд із творами українських художників роботи відомих сучасних майстрів Парижа. М. Глущенко зібрав на цю виставку рисунки таких першорядних митців, як Ткассо, Дерен, Шагал та Модільяні. Натомість С. Гординський взявся зібрати твори молодих тоді французьких митців паризької школи — Моріса Бріаншона, Ролланда Удо, Шарля Білана, Жана дю Марборе, Жана Жанена, Моріса Фошона. Радо також подали свої твори на цю виставку італійські художники, які творили у той час сильну творчу групу в Парижі, — Джіно Северіні, один із творців італійського футуризму; а також Маріо Тоцці та Філіппо де Пізіс. Крім італійців, С. Гординському вдалося зібрати у Парижі малярські твори швейцарця Адріана Олі, декоративні панно бельгійців К. Пуїсана та К. Лемороша і чотири картини онуки славного англійського митця Вілляма Тернера — Лорі Тернер*[36].

Зібрані у Парижі твори іноземних та українських митців С. Гординський разом із С. Луциком щасливо перевезли в липні 1931 р. через французько-німецько-польський кордон до Львова у своїх студентських валізах, показавши їх тут на 1-й виставці АНУМ, що стала справжньою сенсацією в мистецькому житті Галичини.

Так завершується яскравий і плідний паризький період у житті С. Гординського. У мистецькому середовищі тогочасного Парижа він зумів почерпнути для себе дуже багато: тут засвоїв нові естетичні принципи сучасного мистецтва, виробив власну концепцію форми, розпочав працю у цілком нових тоді в Галичині ділянках ужиткової графіки, плакату та модерної театральної сценографії. Графіка паризького періоду, що дихає „інтелектуальним аристократизмом", витонченістю сучасної форми та водночас духом великих художніх традицій українського народу, і нині залишається помітною частиною мистецького доробку С. Гординського.

Любов ВОЛОШИН

---

[34] Лист П. Ковжуна до С. Гординського. Долина, 3.XII.1931 // Терем (Детройт).— 1990.— Ч. 10.— С. 44.

[35] Гординський С. Кілька слів про АНУМ // Назустріч (Львів).— 1935.— Ч. 19.— С. 3.

[36] Гординський С. Спогади про Асоціацію...— С. 4.

ІЗ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД ЄВРЕЙСЬКИМ ФАЯНСОВИМ ХУДОЖНІМ РЕМЕСЛОМ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ (ЛЮБИЧА-КОРОЛІВСЬКА)

Фаянс — значний розділ в історії мистецтва Європи. Фаянсове художнє ремесло різниться від інших своєю інтернаціональністю і порівняно молодим віком: воно являє собою феномен інтеґрації ряду художніх культур, творчої діяльности керамістів Європи протягом менш ніж три сторіччя.

Як відомо, тонкий фаянс був винайдений в Англії близько 1720 р. Завдяки швидкому вдосконаленню технології до середини XVIII ст. він зажив слави найкращого в Європі. Мода на „англійський фаянс", яка набула великого поширення, викликала його наслідування. Але головним у цьому явищі виявилося те, що мода висунула гранично чіткі орієнтири і стимулювала серйозний розвиток фаянсової галузі керамічного виробництва в європейських країнах уже в XVIII ст.

У XIX ст. еволюція фаянсу позначена формуванням численних центрів у різних реґіонах Центральної та Східної Європи. Вивчення виробництв периферійних реґіонів виступає одним із пріоритетних напрямів сучасного європейського фаянсознавства.

Фаянсові центри у Східній Галичині XIX ст. дуже примітні, але не вивчені. Йдеться про виробництва у Глинському, Любичі-Королівській, Потеличі, Сасові, Седлиську. Звернення до їх історії мало епізодичний характер. Не виняток і фаянс Любичі-Королівської, який привертає до себе більшу увагу переважно колекціонерів юдаїки через специфіку історії, асортимент виробництва: орендарями та майстрами фабрики протягом усього часу її функціонування були євреї.

Джерела до теми скупі, однотипні, але численні: реґіональні довідники, путівники географічного, статистичного, торговельно-промислового плану, рідше — каталоги виставок. Особливо примітні архівні документи 1840—1860-х років. Переважно це матеріали, які стосуються купівлі-продажу маєтку Любичі, характеризують його „економічний стан" з 1840 по 1853 р.[1]

Публікації, архівні документи, картографічні матеріали XIX ст. свідчать, що біля Жовкви, в Рава-Руському повіті було кілька поселень, до

[1] Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України (далі — ЛНБ НАН України), від. рукописів, ф. 141, оп. 1, спр. 2226, арк. 1—67; спр. 2225, арк. 1—27, 99—129, 151—187; ф. 144, оп. 3, спр. 9 (Е), арк. 135—147.

назви яких входило слово „Любича". Це Любича-Королівська, Любича-Князівська, Любича-Камеральна, містечко Любича і село Любича.

Звичайно, протягом XIX ст. ці поселення трансформувалися, певною мірою варіювалися їхні назви. Крім того, відомості про „Любичі" з архівних документів, публікацій XIX — початку XX ст. через розбіжності авторських концепцій і методу збору даних при систематизації чи їх верифікації виявляються суперечливими.

Методика зіставлення даних, почерпнутих з широкого кола джерел, дає можливість з високим ступенем ймовірности дати визначення класифікаційного статусу Любичі-Королівської у XIX ст.

Ряд відомостей досить обширний (архівні матеріали подають інформацію про Любичі як поселення, починаючи з 1400-х р. до XX ст.[2]*). Витяги з двох земельних кадастрів Галичини 1785—1820-х років*[3] *дали змогу уточнити відомості про містечко Любичу, село Любичу, село Любичу-Князівську, присілок Гутка-Любицька у чітких хронологічних межах.*

Примітно, що один з документів (від травня 1821 р.) у справі про маєток Любича містить інформацію щодо розмірів землеволодіння у селах Любича-Князівська, Гута-Любицька та у селі, яке згадується вперше, — Любича-Королівська[4]*.*

Однак у переписі 1830 р. названо в окрузі два села: Любичу і Любичу-Князівську, а також містечко Любичу[5]*.*

Рукопис „Економічного інвентаря" (датований 3 травня 1840 р.) маєтку Любича містить опис структури володіння, уточнюючи, що до нього входили Любича-Князівська, Гутка-Любицька і містечко Любича[6]*.*

В описі, складеному через кілька літ, у 1845 р., маєток названо Любичею-Королівською або Любичею-Камеральною[7]*, хоча в переліку номенклатурних частин маєтку містечко і село названі „по-старому", просто Любича.*

Огляд Галичини в історичному, географічно-топографічному аспектах, підготовлений у 1840-х роках, називає Любичу серед містечок і згадує село Любича-Князівська[8]*.*

В докладному довіднику місцевостей Галичини, Лодомерії і Буковини першої половини 1850-х рр. згадано два села з однаковою назвою Любича-Камеральна і село Любича-Королівська з присілками[9]*.*

---

[2] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 141, оп. 1, спр. 2225, арк. 1.

[3] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 19 (Йосифінська метрика), оп. 19, спр. 194, арк. 1—2 зв.; спр. 196, арк. 1, 120—150; ф. 20 (Францисканська метрика), оп. 19, спр. 117, арк. 1, 168.

[4] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 141, оп. 1, спр. 2225, арк. 187.

[5] Verzeichniss der sammtlichen Dominien in Galizien und Bukowina. Aufgenommen im Jahre 1830.— Lemberg, 1832.— S. 20; Alfhabetisches Verzeichnis aller Ortschaften Galiziens und der Bukowina. Aufgenommen in Jahre 1830.— Lemberg, 1832.— S. 31 R.

[6] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 141, оп. 1, спр. 2226, арк. 29, 29—47.

[7] Там само.— Арк. 59.

[8] Stupnicki H. Galicya pod względem geograficzno-topograficzno-historycznym.— Lwów, 1849.— S. 66, 57.

[9] Skorowidz wszystkich miejscowości, położonych w Królestwie Galicyi i Lodomerii jako tez w wielkiem księstwie Krakowskiem i księstwie Bukowińskiem pod względem politycznej i sądowej organizacyi kraju.— Lwów, 1855.— S. 120, 121.

Польська енциклопедія початку 1860-х років подає в Галичині лише села Любича-Князівська, Любича та містечко з такою ж назвою[10].

Привертає увагу архівний документ 1867 р. — список мешканців містечка Любичі (названого тут Любичею-Камеральною), які мали на той час право голосу[11].

У довіднику 1868 р. згадано два села „Любича-Камеральна" й село „Любича-Князівська". У виданні міститься важливе уточнення: поштове відділення, найближче до згаданих сіл, розташоване у Любичі-Королівській[12].

Автор статистично-топографічного путівника, виданого 1872 р. за матеріялами перепису 1869 р., вказує на наявність в окрузі Жовкви містечка Любичі, сіл Любича-Камеральна і Любича-Князівська[13].

Матеріали перепису 1869 р. відображені у виданні 1879 р. з указанням кількости мешканців: у селі Любичі — 709 чоловік, в містечку Любичі — 569, у Любичі-Князівській — 1174 чоловіка[14].

Великий „Географічний словник Королівства Польського та інших слов'янських земель", виданий у 1884 р. за матеріялами перепису 1880 р., вводить у вжиток по дві назви одного пункту: містечко Любича і Любича-Королівська, село Любича і Любича-Камеральна[15]. *Так само подає відомості й виданий у Золочеві 1886 р. довідник місцевостей*[16], *який опирається на дані перепису того ж 1880 р.*

Упорядник „Географічного словника західнослов'янських і південнослов'янських земель", виданого 1884 р., називає в реґіоні Жовкви тільки Любичу-Князівську і Любичу-Камеральну[17].

Ю. Біго, упорядник довідників 1897, 1904, 1912 рр., щодо містечка Любичі стабільно дотримується назви Любича-Королівська, зафіксованої переписом 1880 р. Село Любича визначається як Любича-Камеральна[18].

---

[10] Encyklopedia powszechna.— Warszawa, 1864.— T. 17.— S. 329.

[11] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 144, оп. 3, спр. шн. 9 (Е), арк. 138.

[12] Najnowszy skorowidz wszystkich miejscowośći, położonych w królestwie Galicyi i Lodomeryi jako też w Wielkiem księstwie Krakowskiem i księstwie Bukowińskiem pod wzgledem nowej politycznej organizacyi kraju wraz z dokładnym oznaczeniem parafii, poczt, stacyj telegraficznych i stacyj kolej żelaznych.— Przemyśl, 1868.— S. 111.

[13] Orzechowski K. O. Przewodnik statystyczno-topograficzny i skorowidz.— Kraków, 1872.— S. 46.

[14] Orst-Reperorium des Konigreiches Galizien und Lodomerien mit dem Grossherzogthume Krakau.— Wien, 1879.— S. 164.

[15] Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich.— Warszawa, 1884.— T. 5.— S. 457—459.

[16] Najnowszy skorowidz wszystkich miejscowośći z przysiołkami w królestwie Galicyi, wielkiem księstwie Krakowskiem i księstwie Bukowińskiem.— Złoczów, 1886.— S. 111.

[17] Головацкий Я. Географический словарь западнославянских и югославянских земель.— Вильно, 1884.— С. 185.

[18] Najnowszy skorowidz wszystkich miejscowośći z przysiółkami w Królestwie Galicyi, wielkiem księstwie Krakowskiem i księstwie Bukowińskiem z uwzględnieniem wszystkich dotąd zaszłych zmian terytoryalnych kraju.— Lwów, 1897.— S. 110, 111; Najnowszy skorowidz wszystkich miejscowośći z przysiółkami.— Lwów, 1904.— S. 97; Skorowidz wszystkich miejscowośći z przysiołkami w Królestwie Galicyi, wielkiem księstwie Krakowskiem i księstwie Bukowińskiem.— Lwów, 1909.— S. 97; Skorowidz przemysłowo-handlowy Królestwa Galicyi.— Lwów, 1912.— S. 418; Gemeindelexikon von Galizien.— Wien, 1907.— S. 516.

Достовірні документи подають докладний опис виставленого на торги в травні 1840 р. маєтку Любича, який придбав відомий свого часу львівський літератор Людвік Зелінський (1808—1873). З них видно, що ні на час вступу Л. Зелінського у 1845 р. у володіння Любичею[19]*, ні в наступні кілька років, аж до 1853 р., за даними самого власника, фаянсового виробництва там не було. Однак у назви „відділів" маєтку Любича входила майстерня для виготовлення цегли („цегельня")*[20]*, що давала великий прибуток у 1845—1853 рр.*[21]

Початок виготовлення фаянсу в Любичі, отже, не можна відносити ні до перших десятиліть XIX ст.[22]*, ні до 1840-х років*[23].

Зіставлення відомостей, почерпнутих з архівних матеріалів, публікацій різних років, при всій їх начебто тавтологічності, дає змогу досягти високого ступеня достовірности спостережень стосовно того, що:

1. Любичею-Королівською (Камеральною) називався періодично (з 1845 р.) маєток, до якого входило містечко Любича. В літературі містечко Любича порівняно стабільно почало називатися Любичею-Королівською після перепису 1880 р.

*2. Фаянсове виробництво виникло і дістало розвиток у маєтку Любича-Королівська, на території містечка Любичі***, після 1853 р. У зв'язку з цією датою зазначимо, що А. Шнайдер, який добре знав стан фаянсового виробництва у Галичині, 1886 р. ввів у науково-інформаційний обіг як дату заснування фаянсової справи у Любичі-Королівській рік 1855-й*[24].

Ймовірно, що ще до середини 1850-х років, тобто, можливо, через декілька років після придбання маєтку, Л. Зелінський робить спробу розширити глиняне виробництво. Очевидно, на створення фаянсового виробництва в маєтку Любича-Королівська мали вплив мода на фаянсові вироби і безпосереднє сусідство з відомими в окрузі фабриками в Глинському, Потеличі, Седлиську.

Фаянсову фабрику в любицькому маєтку досить чітко характеризують дані, опубліковані в 1860-х роках.

Звіт Львівської торговельно-промислової палати зафіксував, що в 1861—1865-х роках технічне устаткування фабрики складалося з однієї печі для випалювання, семи млинів для перемелювання піску й одного верстата для приготування (відмучування) керамічної маси. На фабриці працювали: наглядач, 8 майстрів і 6 челядників, 2 опалювачі, 6 поденників. Щороку випускалося 24 тисячі різноманітних виробів загальною

---

[19] ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 141, оп. 1, спр. 2226, арк. 49—54, 59, 61, 63, 65, 67, 69.

[20] Там само.— Арк. 59.

[21] Там само.— Арк. 62—65 (розділ „Меліорація"), 67, 69.

[22] Słownik geograficzny...— T. 5.— S. 457; Ceramika polska: Katalog wystawy urządzonej staraniem Muzeum rzemiosła i sztuki stosowanej w Warszawie 1927 r.— Warszawa, 1927.— S. 127; Chroscicki L. Fajans, znaki wytwórni europejskich.— Warszawa, 1989.— S. 44.

[23] Goldstein V., Dresdner K. Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymiljana Goldsteina.— Lwów, 1935.— S. 83.

* Додаткові матеріали про Любичу (з документів різних років) див. у Додатку.

[24] Schneider A. O wyrobach glinianych w Galicyi (Według odczytu mianego na posiedzieniu Lwowskiego towarzystwa technicznego dnia 15 grudnia 1866) // Dziennik literacki i polityczny (Lwów).— 1867.— N 4—5.— S. 58.

вартістю 8 тисяч форинтів. Фаянс продавали у Львові, Королівстві Польському, крім того, вивозили до Буковини і Молдавії [25].

Деякі дані містяться в короткому повідомленні А. Шнайдера, зробленому на засіданні Львівського технічного товариства 15 грудня 1866 р. Він зазначає, що до того часу на фабриці було зайнято 20 чоловік; щодня перероблялося 100—150 корців глини, яку привозили з Кам'янки-Волоської. Особливо важлива інформація про те, що фабрика позначала предмети, витискаючи на дні назву своєї місцевости[26].

Географічно-статистичний огляд Галичини і Буковини, складений після 1866 р., також згадує про фабрику фаянсу в Любичі-Королівській, на якій працювало 22 робітники[27].

Дані звіту Львівської торговельно-промислової палати 1866—1870 рр. свідчать про розширення виробництва в Любичі. Тут було вже три печі для випалювання й одна спеціальна для висушування напівфабрикатів, 10 жорен, що приводились у дію за допомогою млина. Посуд формувався на гончарських кругах. Можна припустити, що зменшення кількости робітників до 17 (зокрема дві жінки) було зумовлене деяким удосконаленням технології. Відомо, що фабрика працювала не сезонно, а протягом усього року при тривалості робочого дня до 12 годин[28].

Цікаві в аспекті історії фаянсу Любичі також відомості про зміну власників маєтку, фабрики та орендарів.

На початку 1870-х років маєток Любича-Королівська був проданий. Новим офіційним її власником став Карл Кемпфе. До перепису 1880 р. сталися певні зміни: село Любича було власністю Альбіни Кемпфе[29], *містечко Любича-Королівська перебувало у володінні Германа Кемпфе*[30].

Переписом 1900 р. зафіксовано, що власниками села Любичі на той час були Максиміліан Парнас і Альберт Кемпфе. Перший став власником містечка Любича-Королівська і колись вільного села Любича-Королівська[31].

Нам видається певною мірою традиційним те, що власник містечка Любичі був одночасно і власником фаянсового виробництва. Так, після Людвіка Зелінського ним був Карл Кемпфе, потім — Герман Кемпфе і, нарешті, до 1900-х років — Максиміліан Парнас[32], *який залишався власником і в наступні роки, аж до 1912 р.*[33]

---

[25] Bericht der Lemberger Handels- und Gewerbekammer über den Handel und die Industrie, so wie deren Beforderungsmittel in threm Kammerbezirke für die Jhare 1861 in 1865 an das Hohe k[aizerliche]-k[önigliche]. Ministerium für die Handel- und Volkswirschaft.— Lwów, 1867.— S. 165.

[26] Schneider A. O wyrobach glinianych...— S. 58.

[27] Schmedes C. Geographisch-statistische Übersicht Galiziens und der Bukowina nach ämtlichen Quelen bearbeitet.— Lwów, 1869.— S. 276.

[28] Bericht der Handels- und Gewerbekammer in Lemberg über den Handel und die Industrie, so wie deren Beforderungsmittel im Kammerbezirke für die Jahre 1866 in 1870 enstaltet an das Hohe k[aizerliche]-k[önigliche]. Handels Ministerium.— Lwów, 1873.— S. 284—285.

[29] Orzechowski K. O. Przewodnik...— S. 46.

[30] Najnowszy skorowidz...— 1886.— S. 111.

[31] Там само.— 1904.— S. 97.

[32] Skorowidz przemysłowo-handlowy Królestwa Galicyi.— Lwów, 1906.— S. 181.

[33] Skorowidz przemysłowo-handlowy Królestwa Galicyi.— Wyd. 2.— Lwów, 1912.— S. 418.

Фабрику, за традицією, здавали в оренду. Орендарі виступали як керівники виробництва. За непідтвердженими документально даними, які опублікував у 1935 р. М. Гольдштайн[34]*, орендарями фабрики в Любичі-Королівській були спочатку Шаме Баумваль, потім Ашер Люфт, якого змінив Соломон Готліб. Однак промислово-торговельний довідник (видання 1906 і 1912 рр.) останнім орендарем фабрики називає Можеша Люфта*[35]*.*

По-своєму образно і водночас достовірно доповнює уявлення про розвиток фаянсової справи Любичі корпус матеріалів, почерпнутих із каталогів виставок різних років. На наш погляд, номінативна інформація навіть про неучасть виробів Любичі в якомусь показі важлива, бо вносить штрих конкретности у характеристику виробництва.

У перші роки свого функціонування фабрика в Любичі залишалась певною мірою в тіні, потім нею зацікавилися статистика реґіональної економіки у Східній Галичині, краєзнавці.

Як вдалось встановити, фаянс з Любичі вперше було експоновано в Кракові 1889 р., на виставці давнього і сучасного ужиткового мистецтва[36]*. Під № 1056 на ній була представлена тарілка з ажурним бортиком і рельєфною поверхнею, що імітувала кошикове плетення.*

Дещо пізніше, 1894 р., на загальній виставці краю у Львові, подібна біла тарілка з блакитним декором експонувалася під № 904[37]*.*

З приводу показу місцевого фаянсу Галичини висловлювано різноманітні судження, зокрема й аналогічні твердженню про те, що „ефемерне існування фабрики фаянсу в Сасові, Глинському, Седлиськах і далі, донині чинних виробництв у Потеличі й Любичі-Королівській навряд чи заслуговує на згадування"[38]*.*

А проте вироби з Любичі-Королівської викликали дедалі більше зацікавлення, чому сприяв розвиток приватного колекціонування і музейної справи у Галичині. Свідченням такого зацікавлення стала не тільки участь 12-ти предметів з Любичі-Королівської у представницькій виставці кераміки (Варшава, 1913 р.)[39]*, а й те, що вироби були позичені з восьми приватних колекцій.*

До експозиції виставки „Мистецтво і старожитності" (Люблін, 1921 р.) увійшли два вироби: дзбанок і миска, розписані квітковим декором[40]*, їх також надав приватний колекціонер.*

---

[34] Goldstein M., Dresdner K. Kultura...— S. 83.

[35] Skorowidz przemysłowo-handlowy...— 1906.— S. 181; Skorowidz przemysłowo-handlowy.— 1912.— S. 418. Фабрика в Любичі належала до типових галицьких виробництв, котрі працювали на „локальні потреби, переважно євреїв, оскільки її продукція мала специфічний ритуальний відтінок". Цит. за: Tenenbaum J. Żydowskie problemy gospodarcze w Galicyi.— Wiedeń, 1918.— S. 64.

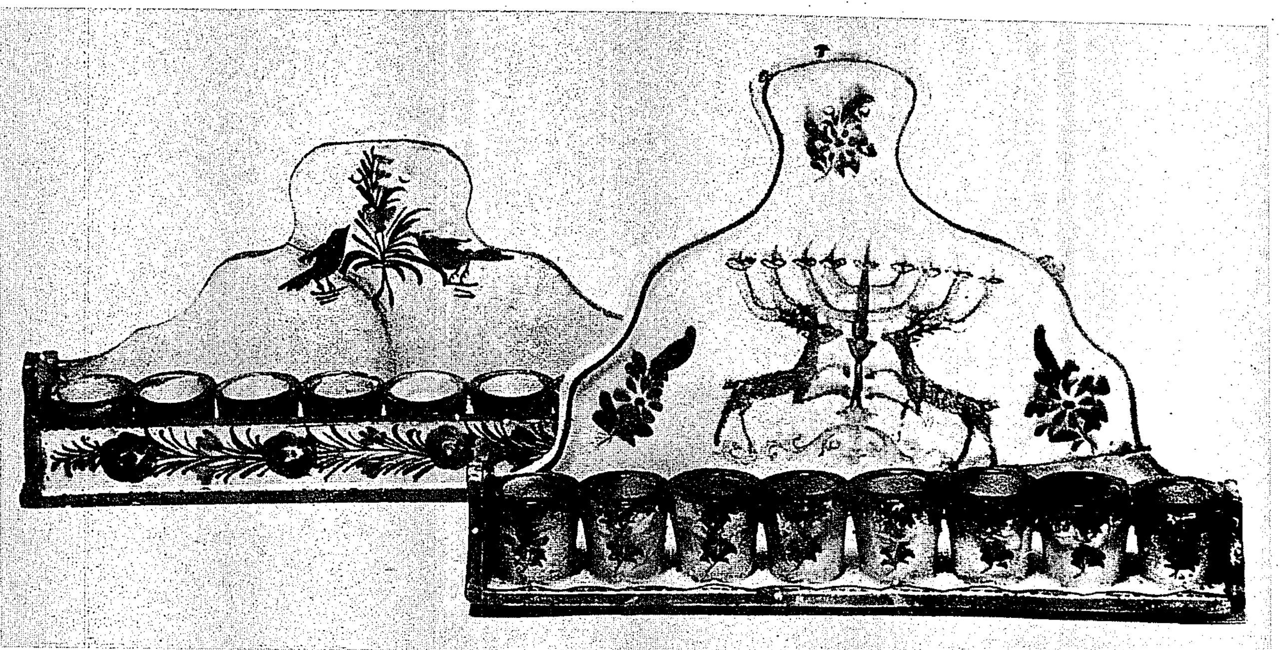
[36] A. K. Katalog wystawy sztuki starożytnej i nowożytnej stosowanej do przemysłu.— Warszawa, 1889.— S. 119.

[37] Katalog wystawy zabytków starożytnych we Lwowie w r. 1894.— Lwów, 1894.— S. 140, N 904.

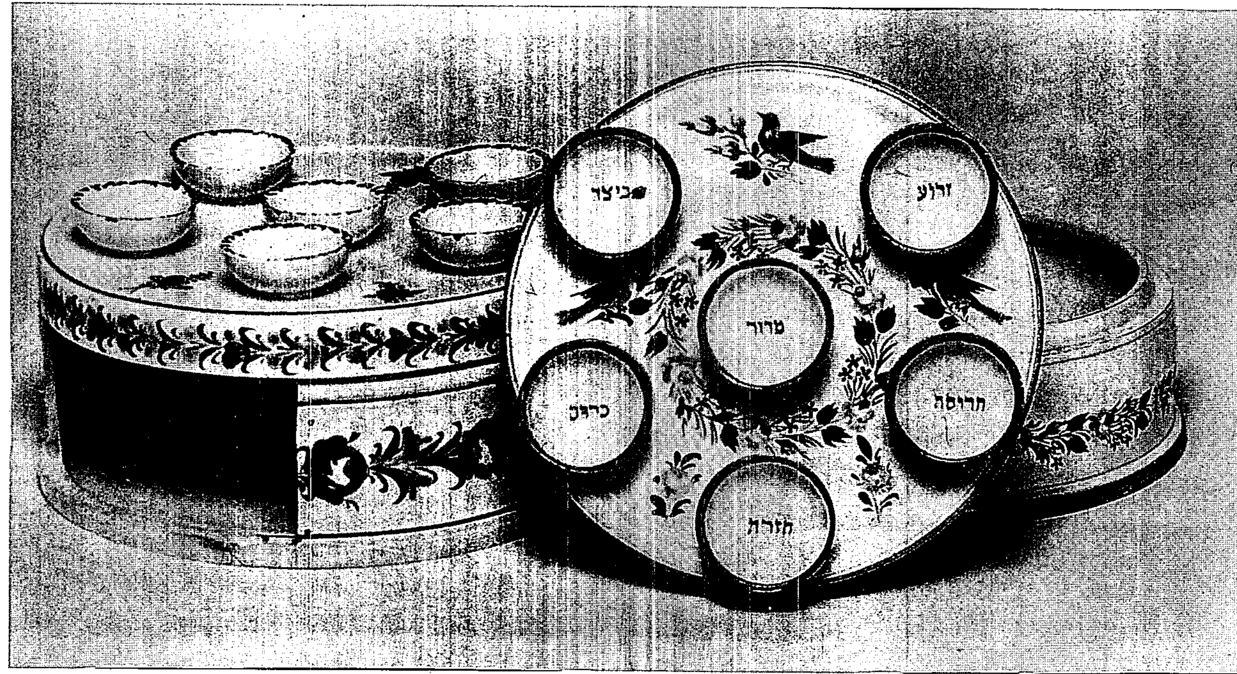
[38] Rolle K. O ceramice polskiej // Przegląd ceramiczny.— Podgórże, 1905.— N 8.— S. 70 (Вступна стаття до каталогу відділу кераміки на виставці в Кракові, відкритій 1 червня 1905 р.).

[39] Pamiętnik wystawy ceramiki i szkła polskiego.— Warszawa, 1913.— S. 158—159, N 1522—1533.

[40] Katalog wystawy sztuki i starożytności w Lubline.— Lublin, 1921.— S. 25, N 164, 165.



Ханукальні свічники, с. Любича-Королівська Львівської обл. 1880–1890 роки. *Фаянс, мазковий поліхромний розпис*. Музей етнографії та художнього промислу НАН України



Коробки для маци: 1 – с. Любича-Королівська Львівської обл. 1880–1900 роки. Музей етнографії та художнього промислу НАН України; 2 – с. Потилич Львівської обл. Кінець XIX – початок XX ст. *Фаянс, мазковий поліхромний розпис.* Музей етнографії та художнього промислу НАН України

Експонентом обширної виставки кераміки у Варшаві (1927) знову став фаянс з Любичі — шість предметів, які належали на той час музею і двом приватним особам[41].

Вперше фаянси з Любичі-Королівської були представлені як вироби єврейського ремісничого центру аж у 1933 р., на виставці єврейського ужиткового мистецтва у Львові[42] *(повторно була проведена 1990 р.)*[43].

У післявоєнні роки вироби з Любичі брали участь також в інших виставках, зокрема, у показах художнього фаянсу[44]*, таких, як загальнопольська виставка „Старовинні польські фаянси" (Познань, 1976 р.) і виставка „Польські фаянси першої половини XIX — першої половини XX ст. (Сянок, 1984 р.)*[45]*, на яких експонувалося по чотири предмети.*

Не розвиваючи далі теми „спогадів" про подорожування виробів з Любичі по виставках, зауважимо, що є безсумнівна закономірність у тім, що саме у Львові 1920—1930 рр. звернено найбільшу увагу на колекціонування фаянсу Любичі. Процес відбувався в руслі кампанії у 1910-х роках, метою якої було створення у Львові Єврейського музею. Досить активно тоді колекціоновано предмети, що належали до єврейської етнографії та художнього ремесла.

За нашими відомостями, першим з-поміж тих, хто серйозно поставився до колекціонування фаянсових виробів, був М. Гольдштайн. Він доклав чимало зусиль до популяризації фаянсу як виду єврейського ремесла, до створення власної збірки фаянсових виробів. За якихось десять років група фаянсових виробів М. Гольдштайна збільшилася від п'яти екземплярів (у 1920 р.) до п'ятдесяти. Майже всі вони були включені до ілюстративного ряду книги М. Гольдштайна[46].

У 1920—1930-х роках у Львові активно працював Кураторіум з охорони пам'яток єврейської культури, пізніше реорганізований у Товариство друзів єврейського музею у Львові. У коло його інтересів входило збирання об'єктів, зокрема фаянсу, для колекції музею. Єврейський музей був відкритий у Львові 1934 р. До кінця 1939 р. у його колекції налічувалося близько 60 фаянсових предметів, проте, на жаль, велика частина з них мала пошкодження.

*У різні роки — в 1940-му, 1941-му — об'єкти з цих колекцій увійшли до збірок кераміки Львівського музею художнього промислу**. *Переживши з чималими втратами воєнне та післявоєнне лихоліття, крихкі єврейські фаянсові вироби усе ж дійшли до нашого часу.*

---

[41] Katalog wystawy ceramiki polskiej.— S. 127—128, N 700—705.

[42] Tymczasowy katalog żydowskiego przemysłu artystycznego.— Lwów, 1933.— S. 15, N 277, 506, 507, 508.

[43] Єврейське традиційне мистецтво XVII — початку XX ст. [Музей етнографії та художнього промислу Національної академії наук України.— Львів, 15 лютого—4 квітня 1990 р.]. Автор виставки Ф. Петрякова.

[44] Wróblewska G. Dawne fajanse polskie. Wystawa.— Poznań, 1976.— S. 26—27, N 257—260.

[45] Grzadziła R. Fajanse polskie od połowy XIX w. do połowy XX w.: Katalog wystawy.— Sanok, 1983.— S. 27—28.

[46] Goldstein M., Dresdner K. Kultura...— S. 83, 84, 85, 86, 151, 189, 192.

* З 1992 р. — Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.

Власне, колекції фаянсу Любичі-Королівської пощастило. У ній було багато, на перший погляд, невибагливих, дуже простих, „селянських" речей: мисок, тарілок, тарілочок, дзбанків, сільниць. У радянський час вони „закривали" собою інший посуд, завдяки їм керівники музею могли „не бачити" релігійно-культових предметів, дуже дивних, не зрозуміло для чого створених, та ще й зі загадковими єврейськими написами... Таке ставлення було типовим для 1950—1980-х років.

Отак в образі історичних реалій із Любичі-Королівської у широкому значенні слова знайшли відображення дві течії, два глибокі пласти людських переживань, два типи виробів. Кожен із цих типів самостійний: він — своєрідна цілість, яка побутує, функціонує сама по собі. Водночас усі предмети єврейського посуду дуже близькі між собою. Це чітко видно на прикладі фаянсу Любичі.

Не відомо, якими були перші зразки продукції Любичі. Так чи інакше вони могли бути орієнтованими на вироби сусідніх фабрик у Глинському, Потеличі, Седлиську, Сасові. З високим ступенем ймовірности можна припустити, що то були круглі тарілки чи овальні таці з характерним прозірчастим бортиком і рельєфною поверхнею, що імітує кошикове плетіння.

Асортимент посуду Любичі простий, але примітний. Колекція Львівського музею етнографії та художнього промислу дає уявлення про номенклатуру виробів Любичі-Королівської. Тут продуковано посуд побутовий (буденний, святковий), декоративний, предмети ритуально-релігійного характеру: святкові тарілки для седеру, коробки для маци, ханукальні свічники.

Найбільш масовий розділ продукції Любичі — столовий посуд, переважно миски для подавання їжі на стіл. Нерідко трапляються тарілки, салатники, сільниці, дзбанки. Тарілки невеликі — глибокі, напівглибокі, рідше — десертні, дитячі. Робили їх з вузьким бортиком, на кільцевій ніжці. Вони дуже нагадують порцелянові вироби. В асортименті побутового посуду чітко відрізняються групи гранично скромних, повсякденних предметів, а також дуже святкових, підкреслено декоративних. Миски випускали двох ємкостей: так звані сімейні та індивідуальні, звичайно напівсферичної форми.

У низці відомих виробів простежується перевага певних форм. Миски мали напівсферичну форму, а серед дзбанків були поширені вироби з кулястим або овоїдним корпусом і циліндричною шийкою й такі, що нагадують „коновку" — дзбанок боднарської роботи, чітко геометризованої конічної форми, з широким дном, досить масивною пласкою ручкою.

Культові предмети — гордість колекції — представлені в асортименті Любичі трьома видами. Це ханукальні свічники, пасхальний посуд (тарілки для седеру і коробки-контейнери для маци, накривка яких також вирішувалась як тарілка для седеру), тарілочки з доброзичливими написами на зразок: „Мазал тов" (для ритуалу вінчання), „хаг гапесах".

Найбільшим і найпримітнішим виробом Любичі-Королівської є двоярусна пасхальна коробка для маци. Виготовлено її у вигляді широкого низького циліндра, відкритого з одного боку, щоб можна було під час святкової трапези бачити мацу, яка лежить усередині. Накривка пласка, „одягається" зверху на корпус і має на собі шість сферичних чашечок,

всередині кожної відповідний напис — назва обрядової страви, яка повинна бути покладена туди на пасхальну вечерю.

Для таких же потреб використовувалися вже згадувані тарілки для седеру. Вони пласкі, з бортиком до 2 см. Від звичайних мілких тарілок їх відрізняє наявність на дзеркалі дна шести ледве помітних круглих заглибленъ, часом помічених відповідними написами.

Ханукальні свічники були призначені для церемонії запалювання вогню під час свята Ханукн. Виготовляли їх, за аналогією до Ханукій, з металу, але через специфіку матеріалу — білого, пористого — світильники не були придатні до вжитку — традиційного запалювання олійних ґнотів. Фаянсові ханукії використовувано як свічники з гніздами для свічок.

На фабриці, однак, дуже чітко була відпрацьована конструкція ханукального свічника — вузької, обгородженої з чотирьох боків, видовженої по горизонталі полички з високою задньою стінкою. У такій начебто скриньці розміщувано вісім компаратиментів у вигляді прямокутних комірок або конічних чашечок.

За твердженням М. Гольдштайна[47]*, в Любичі-Королівській випускали також свічники у вигляді горизонтального овального пеналу з вісьмома круглими гніздами по довгій осі. Однак на таких виробах немає сиґнатур, бракує також архівно-документальних даних, які б підтверджували слова колекціонера.*

В асортименті фаянсу Східної Галичини також була така категорія виробів, як анімалістика малих форм: качечки, баранці, собачки, леви. За трактуванням ці персонажі тяжіють до традиції народної іграшки в українському гончарстві. Вони простодушні, потішні в наївній статичності, при мініатюрності форм мають водночас риси певної монументальности. Фіґурки вирізняються тим, що при їх модулюванні матеріалу було взято начебто з надлишком. Ця специфічна риса скульптурок відтінює принципово інакше, витончене моделювання мало чи не всіх інших категорій виробів Любичі. Підвищена виразність пластики багато в чому зумовлена тим, що на цій фабриці (як ні на одній іншій в Галичині) особлива увага зверталася на підготовку фаянсової маси: ретельне подрібнення, очищення (відмучування) її, досягнення білизни. Провідною рисою в естетиці фаянсу стало власне осмислення білого кольору як виняткової цінної властивости цього матеріалу.

Якість і можливості сировини, технологічного циклу, характерність номенклатури виробів, специфіка форм — один із компонентів, які зумовлюють своєрідність стилю. Неповторність любицьких фаянсів — у їхньому емоційно-образному ладі. Головні, однак, у цьому ряду — поліхромний розпис і система декору.

Акварельної ніжности декор виконувано підполивано в техніці а ля фреско: це розпис вільним пензлем по сирому черепку, коли відчутний кожний дотик руки майстра-живописця до поверхні виробу.

Колорит розпису з Любичі-Королівської, що не має аналогів у світовому фаянсовому виробництві, характеризується використанням блакитного, жовтого, світло-фіолетового, оранжево-вохристого кольорів у поєднанні з кольором „зелені літа". Колірне вирішення формувалося на

---

[47] Goldstein M., Dresdner K. Kultura...— S. 86, il.

поєднанні трьох-чотирьох барв, але й нерідко — тільки однієї-двох. Кольори неяскраві, але, сказати б, звучні, бо декор виконувано завжди по білому тлі.

Білий колір виробів такий чистий, що здається, він світиться зісередини. Любицький фаянс не схожий на холодну, сніжно-крижану порцеляну. Білизна фаянсу ніби зберігає у собі тепло, що не зникає після випалу. Однак, хоч би який привабливий був білий колір фаянсової маси, його головна функція — бути тлом для декору, який „завершує" створення виробу.

Декор фаянсів неординарний і простий. Перш за все, він відрізняється граничною доцільністю: характер і загальне вирішення залежать, не без урахування заможности споживача, від функціонального призначення предмета: для повсякденного столу, для прикрашення інтер'єру, для щотижневого ритуалу чи тільки для щорічного свята.

Засадничий принцип у загальній концепції декоративного вирішення фаянсу Любичі певним чином може бути проілюстрований рядом тарілок, у тому числі призначених для поздоровлення (наприклад, з написом) та пасхальних для седеру. Декор їх дуже простий: 2—3 концентричні смужки по бортику (блакитна і жовта або тільки зелена чи блакитна). Використовувано відведення, тобто тонку лінію по вінцях предмета, поєднану із згрупованими по три крапками, штрихами.

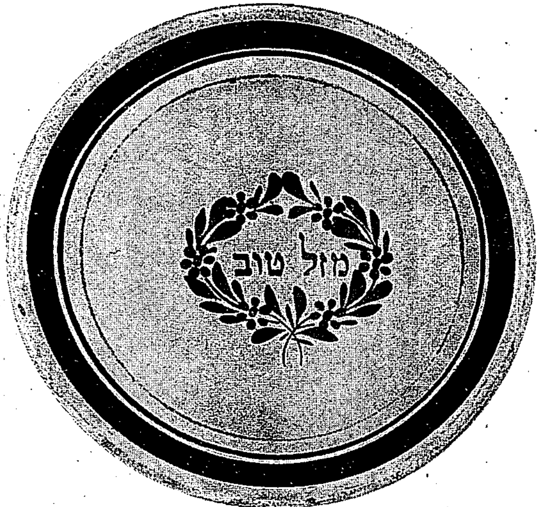
Декор такого типу, власне кажучи, не прикрашає виробу, а ніби узагальнює форму, зберігаючи, можливо, первісну суть якогось символічного знака. Переважно декор утверджує ідею кола: огороджує, оберігає те, що у центрі тарілки, полумиска, тарілочки, — обрядову їжу для седеру, напис з іменем власника, добре побажання.

Мотиви декоративно оздоблених фаянсів — квіти і листя, рідка птахи. Гілки, букети, гірлянди, написи (на ідиш) — компоненти, які входили у систему декору. Рослинно-квіткові орнаменти на фаянсах густі, щедрі, виконані „з перебільшенням".

Орнаментація квітами і травами у Любичі різниться і залежить від характеру і форми предмета. Наприклад, декор великих мисок — пишний букет на дзеркалі дна. Він не має аналогів у орнаментації горизонтальних предметів — тарілок, таць, полумисків, але нерідко прикрашає овальні дзбанки. Малюнок легко заповнює криві, сферичні поверхні. Він вільний, плинний у своєму русі, зберігає виразність легкого руху пензля рисувальника.

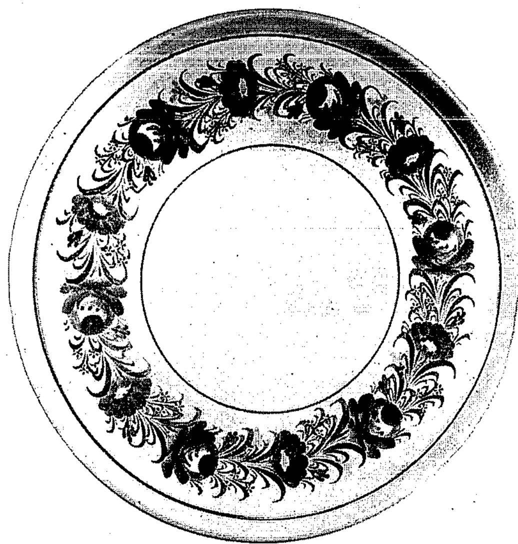
Букет побудований просто: у центрі його дві великі квітки, що нагадують троянди, довкола на довгих стеблинах дрібні квіти, трави, листя. Кожні листок, пелюстка, стеблина — порух руки майстра. Короткі чи довгі, вузькі чи розмашисті, мазки ці завжди зроблені від душі. Чи не тому в розписі квітів, які ніби ростуть і виростають у букетах, відчутний вихід гігантської енерґії майстра.

У композицію декору мисок (над внутрішньою поверхнею) переважно введено смугу синьо-блакитного сітчастого орнаменту. Діагон, складений з геометризованих мотивів (гілочок, вінчиків, вісімок тощо), виконували накотом за допомогою валика або штампика. Контур орнаменту розпливчастий, тому блакитна сітка на білому тлі виглядає невимушено, та все ж уже самою своєю реґулярністю ніби підкреслює повну свободу руху рослинних мотивів.



Поздоровчі тарілочки (для церемонії вінчання): 1 – с. Потилич Львівської обл. Кінець XIX – початок XX ст. *Фаянс, мазковий поліхромний розпис.* Музей етнографії та художнього промислу НАН України. Напис: „Мазолтов“ („На щастя“); 2 – с. Любича-Королівська Львівської обл. 1880–1900 роки. *Фаянс, мазковий поліхромний розпис.* Музей етнографії та художнього промислу НАН України. Напис: „Мазолтов“ („На щастя“)

Миска. с. Любича-Королівська Львівської обл. 1880–1900 роки. *Фаянс, мазковий поліхромний розпис.* Музей етнографії та художнього промислу НАН України



Миска-таця. с. Любича-Королівська Львівської обл. 1880–1900 роки. *Фаянс, мазковий поліхромний розпис.* Музей етнографії та художнього промислу НАН України

Композиція декору мисок та тарілочок з овальним вінком на дзеркалі дна стриманіша, але також по-своєму приваблива.

Фризові композиції з густо укладених дрібних квітів і шпилястих листочків, віночків квітів, які чергуються за кольором, — чіткі, ошатні й урочисті. Вони оперізують посередині корпус конічних дзбанків, циліндричних коробок для маци, дзеркало дна круглих таць. На відміну від бутоньєрок, коротких гірлянд, фриз по колу має чітко організований ритм, ніби втілює вічний рух, безперервність.

Таким бачиться рослинно-квітковий декор посередині корпуса пасхальної коробки, на бортику її накривки. Горизонтальний фриз, що прикрашає ханукальний світильник, дещо нівелює геометризм фаянсової скриньки з гніздами на свічки. Відомі ханукії, декоровані гілками з квітами в поєднанні з написом на задній стінці. Не тільки на коробках для маци, а й мало не на всіх єврейських ритуальних виробах із фаянсу мотиви квітів, рослинні орнаменти — елементи декору. Водночас квіти — прикмета того часу, часу виконання орнаменту, часу життя майстрів. Позбавлені фальшивої сентиментальности, квіти прикрашали не лише посуд, вони були окрасою святкової трапези, частиною давнього ритуалу. Отак, ніби знічев'я, відбувається у мистецтві поєднання вічного і сьогоденного.

Скільки майстрів-живописців працювало у Любичі-Королівській? Архівних матеріалів про це немає. За аналогією, в Любичі, як і в інших центрах фаянсу в Східній Галичині, їх могло бути двоє-троє.

Ми не знаємо, хто безпосередньо керував творчою роботою у Любичі-Королівській. Чи інспірував хтось зацікавлення порцеляною, орієнтував на конкретні зразки, форми, декоративні елементи, мотиви? Об'єкти всіх типів: буденні, декоративні, ритуальні — свідчать, що у Любичі свідомо ставлено художні завдання. Їх вирішення шукали, розробляли композиційні версії, створювали різноманітні форми декорування.

Зіставлення даних говорить про те, що в Любичі-Королівській мав місце такий естетичний чинник, як безсумнівна наявність значної творчої індивідуальности. Агже, можна припустити існування в тутешньому фаянсовому виробництві й такого феномена, як інтуїтивне розуміння естетичних завдань.

Аналіз відомих нам виробів фаянсистів з Любичі дає підстави твердити, що їх виконавці вносили у роботу індивідуальне начало і можуть бути названі авторами. Без сумніву, досвідченому майстрові пропонувалося виконання конкретного „замовлення" за зразком. Це не могло викликати до життя творчий потенціал виконавця. Крім головних партій декору, в Любичі використовувано прийоми дещо ізольованого розміщення мотивів дрібних квітів, гілочок, пташок між заглибленнями на дзеркалі дна пасхальних тарілок, на чашечках ханукій. Все це суто живописні форми. Прибираючи непотрібні деталі, невідомі нам автори підкреслювали головне і характерне. Вони віддавали перевагу такому методу роботи, який уможливлював досягнення граничного лаконізму, простоти.

Принадність фаянсу Любичі-Королівської була зумовлена також умінням майстрів знайти потрібну яскравість, використати всі особливості фарби, технології фаянсу і дотримуванням „правил": орнаментація предметів залежить від їхньої форми, будується за нею.

Різноманітні впливи (геополітичні, соціально-культурологічні тощо) проникали в Західну Україну, приносячи нові ідеї, форми, які на місцевій основі видозмінювалися, збагачувалися або ж щезали. Ці тенденції стосуються також фаянсу. Власне тому на прикладі фаянсової справи Любичі можна говорити — у певних параметрах — про співвідношення художньої культури Східної Галичини і інших реґіонів Європи.

Отже, очевидно, що протягом порівняно недовгого періоду існування осередка фаянсового ремесла (після 1855—1911) в Любичі-Королівській сформувалися стильові особливості, характерні риси тутешнього фаянсу. Водночас кожна з прикмет зазнавала змін під впливом асиміляційних процесів.

Джерела, імпульси впливів — які вони? Звідки прийшли в любицький фаянс ті чи ті образи, мотиви, вирішення?

Визначимо тільки вихідні точки:

— від квіткового розпису порцеляни, відчутно кориґованого, однак, „реальною“ флорою;

— від народного гончарства реґіону з його фольклорним реалізмом і суворою умовністю вираження;

— від народного мистецтва, природі якого притаманні сміливі декоративні рішення, широта, нестримність;

— від традиційної єврейської культури, в тому числі ремесла, у яких широко представлені універсальні елементи. Саме завдяки їм вдалося зберегти неповторність єврейського традиційного мистецтва і ремесла протягом тисячоліть;

— від єврейського мистецтва з його національною релігійною традицією і специфікою форм ритуальних предметів;

— від загального елемента, який виникає з природи самого матеріалу і характеру світогляду творця.

Зауважимо, що вплив мистецтва порцеляни на фаянс Західної України не слід перебільшувати чи применшувати. Цей вплив до певної міри знайшов вияв у романтичних настроях декору, в самому принципі декоративної системи. Власне кажучи, це не був вплив конкретно чеської, російської, німецької порцеляни чи якогось іншого виробництва. Річ у тому, що в Європі уже до середини XIX ст. розвивається тенденція демократизації мистецтва порцеляни і посилення її впливу на розвиток фаянсу в різних країнах і реґіонах. Орієнтація фаянсу на порцеляну була „високою модою“ того часу.

Отже, фаянсове виробництво у Любичі-Королівської наочно показує, що різні впливи у поєднанні з місцевими художніми уявленнями надавали мистецтвові реґіону чи окремого центру характеру новизни, особливої принадности.

Однак на шляху розвитку фаянсу Любичі-Королівської були й певні перипетії, не все підпорядковувалося асимілятивним процесам. Сьогодні у складному переплетінні стилістичних рухів, які мали місце в еволюції любицького фаянсу, простежується еклектичність. До того ж очевидні елементи випадковости, наприклад, у вирішенні ханукальних свічників у вигляді прямокутних скриньок з високою спинкою. Мабуть, сто років тому багато дечого в оформленні традиційних єврейських виробів здавалося споживачам дивним, авангардним. Сьогодні стиль фаянсів з Любичі сприймається як щось єдине. У ньому виявилися поєднаними відда-

ність єврейській релігійній традиції й проґресивність як вільне співвіднесення з модною орієнтацією, якнайширше звернення до тогочасної художньої практики.

У малому містечку Любичі-Королівській невідомі нам майстри фаянсу здолали потік впливів і наслідування, традиційні уподобання споживачів, нещадну забудькуватість часу. Все це вони перебороли, кажучи словами російського поета Олександра Блока, „особистістю особистої творчости".

Отже, відомості, документи, які нам вдалося зібрати, дають змогу уточнити час виникнення виробництва в Любичі-Королівській, скласти певне уявлення про фаянси цього осередку. Матеріал не претендує на повноту огляду. Наша мета — пробудити зацікавлення до вивчення історії одного зі східногалицьких центрів фаянсу XIX ст., своєрідного явища в історії єврейської художньої творчости, виробництва тонкого фаянсу в Європі й, зокрема, в Україні.

Фаїна ПЕТРЯКОВА

ДОДАТОК

1762—1765 рр.

Містечко Любича, що лежить при дорозі зі Львова на Люблін та Варшаву, мало вісім заїздів... декілька невеликих єврейських будиночків... Євреї сплачували у скарбницю податок „котловий" („kotłowy"), від інших внесків вони були звільнені, крім плати (18 злотих річно) за „святкове м'ясо".

Біля містечка був великий, дуже чистий став, на якому працював млин з трьома парами жорен. Містечко мало броварню.

У 1764 р. надходження від містечка у скарбницю становили 4312 злотих 20 грошів. У тому числі стягувано плату за оренду броварні, податок з мірошників, смоловарів та особливо цікава серед перелічених у книзі податків плата — за годівлю кабанів... (ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 141, оп. 1, спр. 2225, арк. 181. Повний текст документа, писаного польською мовою, див.: Słownik geograficzny...— Т. 5.— S. 458—459).

1787 р.

У реєстрі з Йосифінської метрики — поземельного кадастру Галичини — зазначено, що містечко Любича на 1878 р. складалося з самого поселення й мало тільки два сади (ЦДІА України у Львові, ф. 19, оп. 19, спр. 194, арк. 1 зв.). Навколо Любичі ґрунти були переважно піщані, пасовиська невеликі — 52 морги 275 сажнів (ЦДІА України у Львові, ф. 19, оп. 19, спр. 194, арк. 8—9).

1820 р.

Архівний документ з Францисканської метрики — поземельного кадастру Галичини 1820 р. — подає опис містечка Любичі як перелік прі-

звищ власників господарських дворів (ЦДІА України у Львові, ф. 20, оп. 19, спр. 118, арк. 1 зв., 6 зв.). Цей список з 72 прізвищ дає повне уявлення про національний склад мешканців містечка. У ньому подано також низку інших відомостей. Отже, з 72-х осіб, названих у списку, восьмеро мали виноградники, двоє — фруктові сади: п. Юзеф Кислінґ (1500 сажнів), п. Леон Посейко (576 сажнів). Крім того, громаді містечка належав сад (1450 сажнів) (ЦДІА України у Львові, ф. 20, оп. 19, спр. 118, арк. 7 зв., 4 зв.). На час складання опису в Любичі було два млини, „єврейська лазня". Окремо згадана „квартира для рабина" (ЦДІА України у Львові, ф. 20, оп. 19, спр. 118, арк. 6 зв.).

1840 р.

В „Економічному інвентарі" маєтку Любича (датований 3 травня 1840 р.) вміщено дані стосовно містечка Любича, за котрим числилося 184 морги 584 сажні ріллі, 4296 моргів 717 сажнів лісу, 38 моргів 346 сажнів лук (ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 141, оп. 1, спр. 2226, арк. 45). Серед тих, хто повинен був сплачувати податки за землю, названо прізвища: Kalkwar Menden, Haskel Hellmann, Reichenstein Markus, Zwicker Leib, Silberschmidt Szymon, Ortner Tobias, Wysocka Barbara, Poseiko Hasko (ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 141, оп. 1, спр. 2226, арк. 40).

1867 р.

Архівний документ, датований 22 січня 1867 р., наводить відомості про містечко Любичу з 503 мешканцями. Власне вже тоді в Любичі продуковано фаянс. Документ-реєстр з іменами 81 мешканця, що мали право виборчого голосу, дає уявлення про національний склад виборців. У переліку зазначається також рід занять, сума податків, один з яких — „похатній" — залежав від „класу" будинку. Звертає на себе увагу те, що клас нерухомого майна переважно (75 чоловік) був однаковий: податок становив 0,93—0, 94 флорина. Заможніші мешканці Любичі, які сплачували по 2,8 флорина, вписані у відомість першими. Це смоловари Hersz Bleicher, Jozel Gottlieb, Teiwel Bleicher, пекар Leib Walcer, шинкар Chemi Reichenstein. У відомості згадані також ковалі Stanisław Czermak, Anton Gromad, швець Ignatij Gorgol, кравець Leon Schneider, пекар Leib Weber, слюсар Jyzef Blachuta, боднар Stefan Borek (ЛНБ НАН України, від. рукописів, ф. 144, оп. 3, спр. 9 (Е), арк. 138—141).

ВІТРАЖНІ ОЗДОБИ ГРОМАДСЬКИХ СПОРУД ЛЬВОВА КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ (ЗАГАЛЬНИЙ ОГЛЯД ПАМ'ЯТОК)

Вітраж як вид монументально-декоративного мистецтва та елемент архітектурного декору творить разом з архітектурою синтетичну цілість, у рамках якої вони підпорядковуються подібним правилам просторово-пластичної, формально-образної мови. Зміни стилів і напрямів в архітектурі на кожному з етапів історичної еволюції мали безпосередній вплив на історико-генетичний розвиток вітражного мистецтва, чим пояснюється існування періодів небувалого розквіту, занепаду і відродження цього виду мистецтва, а також різноманіття композиційних схем, формально-образних засобів та колористичних вирішень вітражних полотен.

Вітражі — важливий елемент львівської архітектури зазначеного періоду. Вивчаючи ці зразки монументально-декоративного мистецтва, пересвідчуємося, що в них довше, ніж в інших видах декору — скульптурі, керамічних оздобах, металевих решітках, збереглися характерні ознаки „сецесійности". Це зумовлено особливістю розвитку вітражництва у краї в цілому, коли на зміну класичному збірному вітражу, виконаному здебільшого в майстернях Інсбрука, Мюнхена, Кракова, а згодом Львова, формуються паралельно або переплітаючись два види псевдовітражної продукції — поліхромний та монохромний розпис віконного скла. Виготовленням її займалися місцеві фірми, що активно діяли, зокрема, у Львові в 1920-х — 1930-х роках. Характерні сецесійні елементи саме псевдовітражних вікон набули пишного розквіту в час, коли львівська архітектура ввійшла у фазу зрілого розвитку, яка вирізнялася стилізаторськими та функціоналістичними напрямами[1].

Прикладом зведених на зламі століть сецесійних громадських будівель, у декоруванні інтер'єрів яких були використані вітражі й травлені шиби, може бути пасаж Міколяша (1899—1901 рр., архітектурне бюро І. Левинського). Художню вартість цих крихких оздоб не маємо змоги оцінити, оскільки вони не збереглися до нашого часу, як не збереглася і значна частина вітражів у житлових будівлях початку сторіччя. Вони здебільшого не змогли протистояти нищівній силі часу, перебудовам і змінам уподобань.

За проектами архітектурного бюро Івана Левинського споруджено багато будівель, які нині визначають вигляд Львова. І. Левинський був одним з основоположників львівської школи модерну, до якої належали

[1] Вуйцик В. С., Липка Р. М. Зустріч зі Львовом.— Львів, 1987.— С. 122—133.

архітектори Тадеуш Обмінський, Альфред Захарієвич, Владислав Садловський, Олександр Лушпинський, Євген Червінський. За їхніми проектами зведено ряд кам'яниць, про окремі з яких, зокрема, про їхню вітражну оздобу, йтиметься далі.

Чимало будівель Львова, їх декор втілювали в собі характерні риси українського модерну, сформовані й розвинуті у майстерні І. Левинського. Ідея національного стилю, прибічники якої у використанні всього реґістру народних традицій вбачали можливість створити справді національну архітектуру в поєднанні з характерними елементами оздоби, за тодішніх політичних умов набула значення не лише художнього, а й глибоко патріотичного. Якщо в самому народі бачили силу, здатну привести до політичного і духовного відродження нації, то в народному мистецтві та архітектурі, до яких звернулися на початку XX ст., вбачали джерело відродження української культури та мистецтва. Риси українського модерну часто проступають й у вітражних оздобах.

Зразком українського модерну став будинок страхового товариства „Дністер" (вул. Руська, 20; 1905 р., архітектори І. Левинський, О. Лушпинський, Т. Обмінський, Л. Левинський). Втілюючи проект, архітектори користувалися прийомами народного будівництва. Для декору фасадів уживали елементи традиційного поліхромного орнаменту, виконані розписом на керамічних лицювальних плитках. Оздоба внутрішнього простору будинку складалася з ансамблю псевдовітражів, декорованих способом травлення та монохромного розпису скла. Вітражі становили невід'ємну частину інтер'єру вестибуля. Створені на основі мотивів гуцульського мистецтва, вони органічно вписувалися в загальний декор архітектурно-просторового середовища будівлі. Художня особливість вітражних засклень полягала у подібності орнаментів травлених шиб до гуцульських вишивок або ж тканих килимів.

Архітектура і декоративна оздоба будинку колишнього Музичного інституту українського товариства „Просвіта" ім. М. Лисенка (пл. Шашкевича, 5; 1913—1916 рр., архітектор І. Левинський)[2] теж увібрала в себе риси українського модерну. До роботи над картонами вітражів і стінних розписів І. Левинський запросив М. Сосенка та О. Новаківського, які разом зі скульптором Г. Куневичем поєднали свої зусилля, щоб цей архітектурно-мистецький ансамбль був цілісним, а загальне враження від нього не менш багатим і сильним, ніж від будь-якого окремо взятого складника. Під час проектування інтер'єру будинку митці зосередили увагу на створенні національного колориту, органічно поєднуючи архітектурні й художньо-декоративні засоби народного мистецтва. Над проектами вітражів і розписів М. Сосенко працював протягом 1913—1914 рр., а 1916 р. проекти були реалізовані. За основу для поліхромних композицій взяті багаті традиції музичної та мистецької культури українського народу. Орнаментальні розписи стін, у які вплітаються композиції верхнього ряду вітражних вікон, перегукуються з мотивами полтавських гаптів, що є художньою особливістю, як розписів, так і кольорових засклень споруди. Овали віконних отворів*

[2] Державний архів Львівської області (далі — ДАЛО), ф. 2, оп. 3, спр. 1009, арк. 3, 9, 40.

* Проекти зберігаються у фондах графіки Національного музею у Львові.

М. Сосенко заповнив шістьма ансамблевими вітражами, повторюючи їх кількість, форму, рисунок і колір у стінному розписі на протилежній стіні зали. Такий композиційний хід створює враження гармонії та врівноважености всього ансамблю живописної й вітражної оздоби приміщення. Площина вітража заповнена характерними стилізованими квітами, які у народній вишивці мають назву „ружі", завитими листками та стеблами, зібраними у вінок. Центральне, вільне від орнаменту, асиметрично розміщене поле вітража робить композицію схожою на картуш. Колірна гама верхнього ряду вітражів — фіолетова барва орнаментів з незначними вкрапленнями багряно-червоного на ніжно-жовтому тлі — гармонує з коричнево-вохристо-фіолетовими тонами настінних розписів.

Нижній ряд віконних отворів декоровано сітчастими вітражами. Прямокутні тафлі прозорого мольованого скла з'єднані між собою металевою спайкою. У місцях перехрещування спайка творить маленькі ромбики та кола, заповнені різнобарвними скельцями, які оживляють суху геометричну розграфленість вікна і служать підтримкою для кольорового окантування вітража.

Сітчасті вітражі архітектори використовували для декорування віконних отворів у спорудах міста у 10-х роках XX ст. Часто таким чином почленована площина вікна стає тлом для розгортання складнішої декоративної композиції, яка складається переважно з медальйонів, стилізованих кошиків з квітами та барвистої облямівки по периметру вікна (вітражі сходової клітки будівлі Ощадного банку України) чи з групи медальйонів і широкої щедро орнаментованої смуги по низу (вікна сходової клітки колишньої Промислово-торговельної палати). Над виготовленням вітражів для обох споруд працювала Краківська фірма вітражів і мозаїк С.-Г. Желенського, про що свідчать сиґнатури на склі. Порівнюючи якість прозорого та кольорового мольованого скла згаданих об'єктів, характер спайки, якість виконання вітражних робіт, можемо зробити висновок, що вітражі колишнього Музичного інституту виготовлені цією фірмою за картонами М. Сосенка і встановлені у вікнах споруди в часі завершення будівельних робіт.

Впливи „нового мистецтва" виразно відчутні у вітражних полотнах Промислово-торговельної палати (просп. Шевченка, 17—19; 1907—1911 рр., архітектурне бюро І. Левинського), які утворюють ансамбль оздоби поверхів сходової клітки. Композиційна структура всього ансамблю чітко продумана і складається з шести орнаментованих вікон, з яких три елементи нижнього ряду є органічним продовженням трьох верхніх.

Як уже було зазначено, для вирішення композиції верхнього ряду вікон художник використовує медальйони — одну з характерних деталей в архітектурі та пов'язаних з нею видів мистецтв періоду сецесії у Львові. Композицію центрального медальйона утворюють квіти та листки маків, складені між собою так, що контури пелюсток однієї квітки неперервно переходять на пелюстки іншої, творячи вже дальшу квітку чи групу листків. Цей вишуканий букет оперізує по овалу гірлянда з лаврового листя.

Стилізована квітка маку — поширений елемент у композиціях вітражів і псевдовітражів не лише львівських кам'яниць (пл. Маланюка, 2;

вул. Кльоновича, 4; вул. Богуна, 7; вул. Коперника, 3). Художники часто використовували маки для оздоби вітражних полотен у будівлях Кракова (вул. Липневого Маніфесту, 9; вул. Кармеліцька, 46; вул. Ленартовича, 5 та ін.), бо мак, як і водяна лілія, ірис, жоржина, братики, цикламени, піони, творили характерну флору сецесії. Та на відміну від краківських вітражів, де художників вабили гнучкі контури цілої рослини — квітка, стебло, котре давало можливість викреслювати довгі хвилясті лінії, листя, корінь, на львівських вітражах розквітлі рослини сплітались у вінки, гірлянди, складалися в букети чи кошики. З появою псевдовітражної продукції місцевих фірм квіти на гнучких стеблах стали частим елементом декору кам'яниць Львова.*

Композиції двох бокових медальйонів складаються з розквітлих троянд, розміщених так, щоб заповнити собою овали, також оперезані гірляндами з лаврового листя. Всі три медальйони немов підв'язані червоною стрічкою до фриза, орнаментованого стилізованими дубовими листками. Фриз, безперечно, важлива композиційна деталь-прив'язка, без якої декоративні медальйони загубилися б на великій площині вітражного полотна, зібраного з прямокутних модулів мольованого скла.

Монохромне тло, на якому спалахами барвистих квітів вирізняються медальйони, завершується по низу широкою орнаментальною смугою, складеною з вертикальних видовжених краплеподібних елементів і поперечних хвилястих ліній спайки, ритм яких переходить на нижній ряд вітражних полотен і є основою композиції трьох сеґментів вікна. Завершується нижній ряд вітражів чіткою арабескою, утвореною тісно сплетеними дубовими листками.

*Композиційно-пластичне вирішення ансамблю вітражних вікон художник** вдало підтримує кольором, який є характерною особливістю цього вітражного засклення, завдяки якому вся композиція дістає необхідне внутрішнє наповнення і вивершення. Колір, немов жива субстанція, перебуває в русі — від нейтрального тла верхнього ряду вітражів до поступового нарощування барви від ніжно-жовтого, блідо-зеленого, голубого до жовтогарячого й оранжевого, останні з яких є завершальним акордом у симфонії барв усього комплексу вітражної оздоби.*

Зазначимо, що вітражі Промислово-торговельної палати мають виразні риси ансамблевості: вони чітко підпорядковані загальному образові інтер'єру споруди. Ритмічний поділ площини вікна на сеґменти знаходить продовження відповідно на стінах вздовж сходової клітки у вигляді неглибоких прямокутних заглибин, які в свою чергу декоровані ліпними низками гірлянд з лаврового листя. Для підтримання мажорно-колористичного ладу вітражів в інтер'єрі художник запроектував мозаїчну оздобу на мармурових боковинках сходових маршів, де в невеликих прямокутниках викладено букети різних квітів: маків, нарцисів, троянд тощо.

Доповнює ансамбль декору внутрішнього архітектурно-просторового середовища споруди вітраж напівкруглого вікна над порталом будинку. Площина вітража розділена на три сеґменти, проте жодна з них не є органічним продовженням вікон сходової клітки і не підпоряд-

* Серед міст Галичини саме у Львові та Кракові збереглося донині найбільше зразків вітражного мистецтва.

** Проект А. Захарієвича. Виконавець — Краківська фірма вітражів і мозаїк С.-Ґ. Желенського в 1908 р. (сиґнатура).

ковується ансамблеві декоративної оздоби інтер'єру. Тобто вітраж виразно репрезентативний і виконує суто декоративну функцію. Центральна частина вітражного полотна різко відрізняється від бокових частин своєю композицією. Лінія металевої спайки окреслює геометричні фіґури — видовжені прямокутники, великі й малі кола, ромби, заповнені тафлями кольорового скла блідих відтінків. Ймовірно, ця частина вітража була реконструйована і втратила свій первісний вигляд.

Бокові сеґменти вітража вражають насиченістю барв і динамізмом композиції й перегукуються з мотивами краківського надбрамного вітража художника Генрика Уземба (1911 р., вул. Флоріанська, 45). Враження руху підсилюють різкі злами контурів спайки та чергування різних відтінків фіолетового, смарагдового, голубо-зеленого, вохристого, ультрамаринового скла, пересипаного вкрапленнями ґранчастого кришталю. Автор використав максимум ефектів, які з'являються під час відливання скла: нерівності товщини скляної тафлі, поява повітряних бульок, нерівномірність змішування барвників різного кольору. Подібні ефекти художники часто застосовували у вітражних композиціях періоду сецесії (вул. Герцена, 6; вул. Донцова, 11 та 9; вул. Бандери, 24; просп. Шевченка, 17—19).

Серед комплексу вітражних оздоб львівських громадських споруд збереглися зразки вітражів, які мають зближену систему композиційних і стилістичних прийомів. Це стосується, зокрема, кольорових вікон Ощадного банку України (вул. Січових Стрільців, 9; реконструкція, початок 1910-х років), у яких згаданий мотив медальйонів дістає нове композиційне розв'язання.

Ансамбль вітражної оздоби будівлі банку запроектований таким чином, щоб з рухом вгору, від партеру до останнього поверху, відбувалося поступове нагромадження комбінацій з декоративних елементів. Вузьке вікно партеру оздоблене одним медальйоном, який оперізує по овалу вінок з лаврового листя, викінчений на вершечку квітами троянд і стрічкою-бандероллю, а кожне з вікон першого поверху декороване пишною вазою у формі стіжка, наповненою трояндами і нарцисами, стилізовані квітки яких переплітаються, а листя звисає гірляндами з вигнутих країв вази. Композиції вікон другого поверху ввібрали в себе декоративні елементи двох попередніх вітражів. Два медальйони, розміщені один над одним, між якими вміщено вазу з квітами, утворюють видовжену вертикальну композицію, замкнену по краях вітражного полотна двома кольоровими смугами. Прямокутні тафлі мольованого скла творять нейтральне тло для композицій вікон усього ансамблю вітражної оздоби і підкреслюють „вертикалізм" вітражів.*

Виразний вертикальний рух розвитку декоративної композиції, як одна з характерних рис європейського модерну, знайшов активне застосування у творах доби сецесії у Львові. У різних видах монументального мистецтва ця риса проявилася по-різному: вертикальним ритмом пілястрів чи орнаментів зі смуг і видовжених декоративних пластичних елементів в архітектурі (вул. Валова, 9; вул. Руська, 20); перевагою вузь-

* Мотив стилізованої вази з квітами львівські вітражні фірми використовують для декорування віконних засклень у кам'яницях міста способом травлення або гризайль (вул. Пекарська, 42 і 44; вул. Бандери, 19).

ких і високих форматів у вітражах (вул. Герцена, 6; вул. Бандери, 24; вул. Січових Стрільців, 9), видовженістю людських постатей у скульптурі, живописі, вітражництві (іконостас каплиці греко-католицької Духовної академії пензля П. Холодного, вітраж Успенської церкви того ж автора); використанням у декорах стилізованих рослин на високих стеблах з незвичним цвітом і листям. Властиво, для більшости вітражних засклень, що декорують вікна львівських будівель, вертикальний композиційний хід є характерною особливістю[3].

Вітражі сходової клітки Національного банку не мають підтримки в декорі інтер'єру, за винятком скромної ліпнини у вигляді гірлянди з лаврового листя на стінах вздовж першого короткого сходового маршу. Вітражні вікна, крім суто декоративної, мають функцію ширми — кольорового засклення для відгородження від малопривабливого внутрішнього двору-колодязя. Це доволі поширена функція вітражних засклень у львівських спорудах, оскільки утворенню внутрішніх двориків сприяв характер забудови окремих центральних вулиць міста, у яких ще й сьогодні, незважаючи на перебудови й реконструкції, простежуються у творчій інтерпретації львівських архітекторів риси численних напрямів і течій європейського модерну.

Колірну гаму вітражних полотен утворюють яскраві, насичені барви — жовті, оранжеві, червоні та зелені, смарагдові, сині, зосереджені у центральних частинах композицій на декоративних деталях. Застосування ефекту нерівномірного розміщування барвників у скломасі дали можливість дістати шматки скелець, у яких на невеликій площині зосереджено декілька відтінків одного кольору. Тому вся композиція вітражів, хоч і побудована на основі стриманих лаконічних форм, захоплює декоративністю, багатством барв і мажорністю звучання, що є визначальною особливістю цих кольорових засклень.

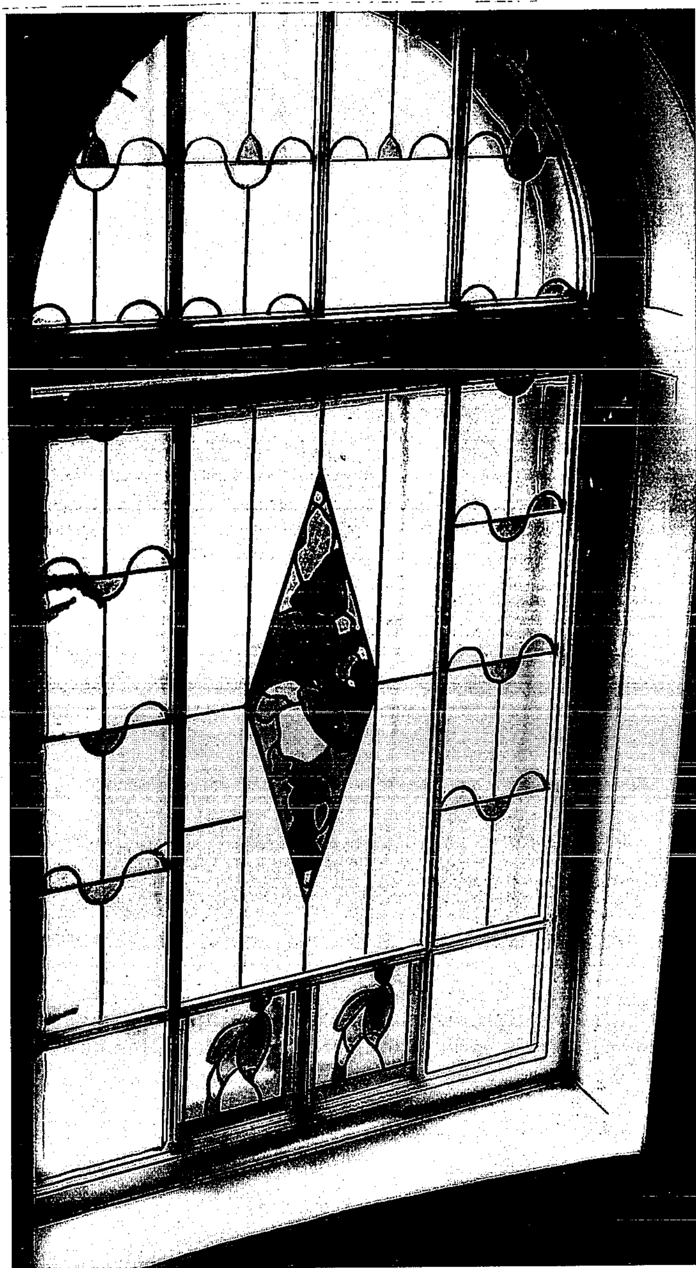
Подібне скупчення яскравих кольорових плям, зібраних у різної форми та величини медальйони, спостерігаємо у вітражах будівлі Львівського фінансово-економічного коледжу (вул. Коперника, 3, 1907—1908, архітектори Й. Сосновський, А. Захарієвич)[4]*. У різновеликих, безсистемно, на перший погляд, розміщених шматочках барвистого скла бачаться грона соковитих фруктів або ж химерні пейзажі. Проте фантазію вгамовують введені художником у композиційну канву чіткі геометричні форми — ромби і кола, які й замикають у собі ці нагромадження кольорових скелець. На відміну від краківських вітражів, у яких пейзажні мотиви є частим елементом в оздобі збірних вікон і подаються менш абстраговано, експресивно (наприклад, на вул. Довгій, 34; вул. Кармеліцькій, 28 чи вул. Аріанській, 3), на львівських вітражах зображень краєвидів майже немає, за винятком великого панорамного вітражного полотна у будинку на вул. Герцена, 6, частково знищених кольорових вікон, що символізували пори року, на вул. Князя Романа, 34 та карпатського пейзажу в малому овальному вікні Ощадбанку на вул. Бандери, 3. Проте навіть за цими декількома зразками можна зробити висновок про те, що львівські архітектори і художники активно сприймали, трансформували і вільно застосовували у своїх творах нові формально-композиційні, образно-*

---

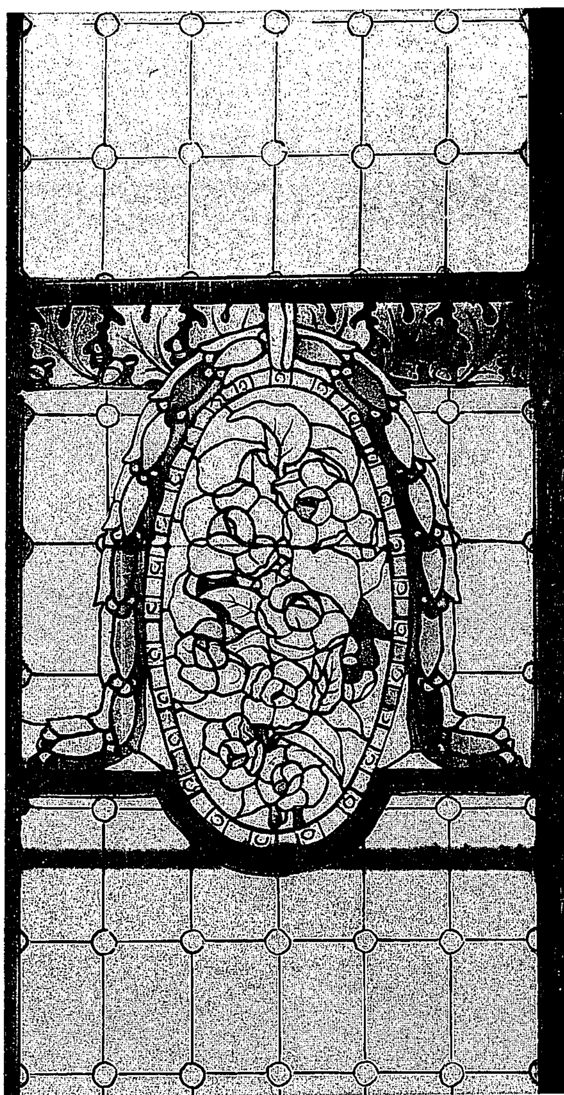
[3] Wallis M. Secesja.— Warszawa, 1967.— S. 209.

[4] ДАЛО, ф. 2, оп. 1, спр. 5428, арк. 12, 64, 93, 102.

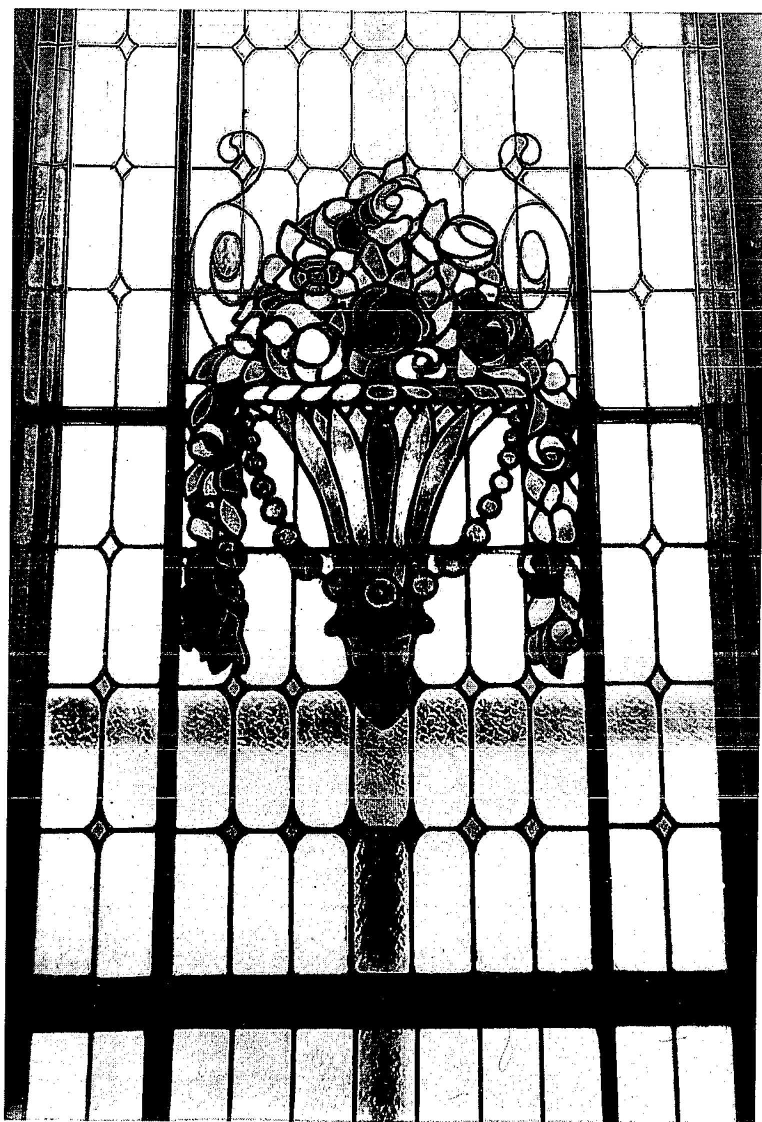
Вітраж сходової клітки будинку № 15 на просп. Свободи у Львові. Архітектор Ю.Захарієвич. 1892 р. Tiroler Glasmalerei, 1893



Вітраж сходової клітки будинку № 3 на вул. Коперника у Львові. Реконструкція 1907–1908 років. Архітектори Й. Сосновський і Ю. Захарієвич. Krakowski Zakład witrażów i mozaik. S. G. Żeleński. R. 1910



Вітраж сходової клітки будинку № 17–19 на просп. Т. Шевченка у Львові. Фраґмент. Архітектурне бюро І. Левинського (1907–1911). Krakowski Zakład witrażów i mozaik. S. G. Żeleński. R. 1908



Вітраж сходової клітки будинку № 9 на вул. Січових Стрільців у Львові. Фраґмент. Реконструкція початку 1910–1911 років. Архітектор В.Дембінський. Krakowski Zakład witrażów i mozaik. S. G. Żeleński. R. 1911

стильові прийоми, притаманні напрямам і течіям європейського модерну.

Вітражі сходової клітки будівлі Фінансово-економічного коледжу відображають тенденцію до геометризації, яка проявляється у заміні традиційних овальних медальйонів на геометризовані ромбо- і колоподібні, у використанні для заповнення тла чіткої прямокутної решітки, утвореної скляними модулями, у хвилястих горизонтальних лініях, котрі творить металева спайка, окреслюючи маленькі напівколові скляні елементи. Однак враження загальної геометризації пом'якшує кольоровий фриз в основі кожного з вітражів. Візерунок фриза являє собою багаторазовий повтор одного сеґмента, рисунок якого нагадує квітку фіалки і є підтримкою для абстрактної композиції, замкненої в кола і ромби.*

Ступінь ансамблевости вітражної оздоби споруди визначити важко. Формально-композиційна структура вітражів слабо гармонує з геометризованим орнаментом металевих кованих балюстрад і зовсім дисонує з рясною ліпниною у вигляді гірлянд на стінах сходової клітки. Така незлагодженість у декорі інтер'єру пояснюється, очевидно, частими перебудовами та реконструкціями споруди, що здійснювалися протягом 1900-х і 1930-х років[5].

Введення класицистичних мотивів у композиційну структуру сецесійних вітражів знаменує появу нової ланки в еволюції модерну у Львові. Для цієї стадії, завершальної, характерними є широке застосування геометризованих волют, гірлянд, меандрів, рапортного або сітчастого орнаменту та інших атрибутів неокласицизму. Особливості цієї стадії розвитку найвиразніше проявилися у масиві вітражних засклень житлових будівель міста.

Зміни стилю, які назрівали, не стали перешкодою для дальшого розвитку характерного сецесійного вітражу, зразком якого є вітражні полотна сходової клітки споруди Обласного суду (пл. Соборна, 7, колишній готель „Краківський", 1913 р.). На відміну від барвистих засклень віконних отворів у раніше згаданих адміністративних будівлях, вітражі Обласного суду милують око вишуканою гамою кольорів, побудованою на нюансних зіставленнях оливкового, вохристого, жовтого та рожево-фіолетового, фіолетово-синього, голубого з поодинокими акцентами блідожовтого, червоного. Така зміна в колористиці була закономірною. Першопричина її полягає в особливості й послідовності розвитку європейського мистецтва періоду модерну загалом. Якщо в 50-х і 60-х роках XIX ст. використовувалися кольори яскраві, насичені, глибокі, у 70-х і 80-х роках — пригашені домішками чорної або коричневої барви, то наприкінці століття сецесія радикально змінила колірну гаму[6]. Популярними стали ніжні, розбілені, пастельні тони й відтінки, що виявило ще одну характерну рису — тенденцію до кольорів, які переходять, „переливаються" один в одний. Це якнайкраще відповідало технології вітражництва з його неординарними можливостями варіння і відливання кольорових шиб, про що уже згадувалося. У вітражному мистецтві Львова відобра-

* Сиґнатура в кутику вітража: Krakowski Zakład Witrażów i mozaik S. G. Żeleński, R. 1910.

[5] ДАЛО, ф. 2, оп. 1, спр. 5428, арк. 12, 29, 64, 93, 102, 104, 203, 204.

[6] Wallis M. Secesja.— S. 213.

жені, у більшій чи меншій мірі, всі зазначені етапи, лише з незначним запізненням і у стисліших часових рамках — від зламу століть до середини 10-х років XX ст.

Композиційна схема вітражів споруди Обласного суду залишається традиційною: зав'язка з квіткових мотивів у центрі полотна та декоративна смуга по периметру віконного отвору. Проте видозмінюється такий звичний елемент, як медальйон, втрачаючи овальну форму й набуваючи вільних обрисів. Власне, центральну композицію утворює одна рослина, стебло, листки і квіти якої, розвиваючись і немов проростаючи одне з одного, набувають нових форм й об'ємів, не порушуючи, проте, принципу замкненої композиції.

Уся площина вітражного полотна розділена вертикальними тягами на три частини, з яких два бокові сеґменти вужчі за середній, а оздоба їх, хоч і значно скромніша, є невід'ємним компонентом загальної декоративної композиції вітража. Тридільність вікон — істотна риса вітражних засклень у спорудах Львова, що відрізняє їх від, скажімо, краківських вітражів, у яких членування вікна вертикальними тягами на три частини трапляється нечасто. Поширенішим був спосіб членування видовженої площини на горизонтальні сеґменти (наприклад, вітражі на вул. Аріанській, 5, вул. Довгій, 34, 6, вул. Кармеліцькій, 28, 29, вул.Варинського, 12-а та ін.). І якщо у краківських вітражах горизонтальні металеві тяги виконують здебільшого суто конструктивну функцію — зміцнюють конструкцію збірного вікна, то у львівських вітражах, окрім згаданої функції, вертикальна арматура несе композиційне навантаження, виділяючи центральний сеґмент, підкреслюючи важливість його орнаментальних мотивів для вирішення декору периферійних сеґментів вітражного полотна.

Тричастинні композиції використовували художники, проектуючи вітражну оздобу не лише для адміністративних споруд, у тому числі й раніше згаданих (пл. Соборна, 7; просп. Шевченка, 19), а й житлових — просп. Шевченка, 26, вул. Саксаганського, 7, вул. Коперника, 12, вул. Франка, 77, вул. Огієнка, 18 та ін. Інколи користувалися цим композиційним прийомом і місцеві вітражні фірми, що виготовляли псевдовітражну продукцію (вул. Кльоновича, 4)[7]. В окремих випадках роль тяг відігравали вузькі муровані простінки, які й членували композицію на окремі сеґменти (вул. Акад. Павлова, 9, вул. Коперника, 3).

Аналізуючи мистецькі особливості вітражів сходової клітки Обласного суду, спинимося на вирішенні широкої декоративної смуги, що оперезує по периметру кожну з трьох частин вітражного полотна. Мотив стилізованих лаврових листків з квітом не лише творить орнаментику смуги на вітражах, а і є основним елементом ліпних гірлянд, що разом з невеликими ліпними овальними медальйонами оздоблюють стіни сходової клітки. У свою чергу медальйони — важливий декоративний елемент у творенні рисунку металевих кованих балюстрад вздовж сходової клітки й основа композиційного вирішення вітражних полотен споруди. На цьому прикладі, отже, спостерігаємо вдале застосування синтезу різних видів мистецтва в опорядженні внутрішнього простору будівлі.

---

[7] У кутику вітража сиґнатура фірми Леона Фортера, повна назва й адреса якої зафіксовані в архівних матеріалах: ДАЛО, ф. 2, оп. 2, спр. 4753, арк. 15.

Викінчування вітражних засклень орнаментальною облямівкою у Львові, як і в Галичині загалом, трапляється на лічених об'єктах (Івано-Франківськ — вул. Грюнвальдська, 11; Львів — вул. Котляревського, 29, вул. Франка, 33, вул. Руставелі, 36, вул. Свєнціцького, 50, вул. Міцкевича, 8). Ймовірно, це пояснюється значними втратами вітражних засклень у будівлях міста. Однак таке припущення не має належної основи, оскільки зразки вітражів, виконаних Краківською фірмою вітражів і мозаїк С.-Ґ. Желенського для львівських споруд, хоча й частково втрачені, зате в значній масі збереглися в будівлях самого Кракова (вул. Кармеліцька, 29, вул. Шпитальна, 30, вул. 1 Травня, 4), що дає змогу провести порівняльний аналіз і зробити висновок про те, що використання орнаментальної облямівки не було істотною рисою вітражів, виготовлених у фірмі С.-Ґ. Желенського. Якщо ж такі зразки вітражної оздоби траплялися, то вони були, очевидно, хвилевою даниною моді, непередбачувані сплески якої живили європейський модерн. Для складання орнаментів облямівки застосовувано переважно збільшені, щільно розміщені геометричні елементи — кола, ромби, овали, півкола або ж рослинні мотиви, що й відрізняло їх від суворих декоративних обрамлень на вітражних полотнах австрійської фірми „Tiroler Glasmalerei".

Мозаїчні вітражі цієї фірми оздоблюють нині вікна Західного наукового центру (вул. Матейка, 49; колишня вілла гр. Потулицьких; 1891—1894 рр., архітектор І. Левинський)[8]*. Закриваючи віконні отвори у вестибулі та залі вілли, вітражі, окрім декоративної, беруть на себе й функцію ширми, яка заслоняє вигляд на внутрішнє подвір'я. Оскільки ніякої сиґнатури на вітражних полотнах немає, то можемо припустити, що виготовила їх фірма „Tiroler Glasmalerei" за картонами проектного бюро І. Левинського, бо саме в 1892—1893 рр. фірма дістала „... замовлення від пана архітектора І. Левинського..." на виконання низки вітражів, про що свідчать детальні записи у проспекті фірми*[9]*.*

Характерними для мистецького почерку тірольської фірми є, власне, орнаментальні обрамлення вітражних вікон Західного наукового центру. Аналогічні обрамлення використала фірма для викінчення вітражів-розеток у церкві у Кароліненталі (1887 р., Австрія)[10] *та церковних вітражів у Болоньї (1890 р., Італія)*[11]*. Перелічені вище геометричні елементи набувають дрібніших форм й у вільному ритмі розміщуються, чергуючись, по всій довжині облямівки.*

Такі ж обрамлення поряд з більш ускладненими, у яких рисунок орнаменту доповнюють ромби, замкнені в овали, оконтурюють вітражні полотна, що декорують вікна будинку Інституту народознавства НАН України (просп. Свободи, 15; колишня Галицька ощадна каса, 1892 р., архітектор Ю. Захарієвич). Підпорядковані комплексній програмі оздоби внутрішнього простору споруди, вітражі чудово гармонують з ліпниною та керамічним декором інтер'єру. Геометризовані мотиви обрамлень рапортних вітражів (вікна другого ярусу сходової клітки)

---

[8] ДАЛО, ф. 2, оп. 2, спр. 652, арк. 3, 8, 18.

[9] Die Tiroler Glasmalerei 1886—1893. Bericht ueber die Thaetigkeit des Hauses.— Innsbruck, 1894.— S. 103.

[10] Там само.— S. 17.

[11] Там само.— S. 55.

*мають продовження в орнаментиці облямівкою, що оперезує по периметру взірчату підлогу, викладену керамічними плитками (хол другого поверху). Хоча вікна першого та другого ярусів парадної сходової клітки оздоблені звичайними „мозаїчними вітражами"**, *виразно проступає задум художника з рухом угору ускладнити рисунок рапортних композицій вітражних полотен і завершити верхній ряд вікон експресивною композицією, утвореною вигадливим переплетенням листків і стебел аканта, мотив якого закладений в основі багатого ліпного декору, що прикрашає стелю споруди, а також наявний у різьблених мармурових і дерев'яних прикрасах поручнів, металевих деталях світильників.*

Листок аканта, широко використовуваний у монументальному мистецтві Ренесансу, бароко, класицизму[12]*, знайшов застосування в оздобі інтер'єрів споруд, меблів, кольорових вікон на етапі панування у Львові стилю еклектики. Слід зауважити, що в ансамблі вітражних вікон будинку Інституту народознавства композиції з листків аканта видаються, на перший погляд, надуманими декоративними площинами, які насиченістю барв і динамічністю рисунку надмірно контрастують з графічністю спокійних рапортних вітражів нижніх ярусів. Однак, розглядаючи ці композиції в контексті комплексної оздоби інтер'єру споруди, переконуємося, що саме їм відведена роль єднальної ланки між масивом пластичного ліпного та різьбленого декору й ансамблем тендітних кольорових засклень віконних отворів.*

*На площині вітражних полотен, що декорують три віконні отвори нижнього ярусу, закомпоновано два гербові зображення та емблему зі зображенням мурашки*** *як символу ощадности та працьовитости. З них один є гербом міста Львова (брама і лев), інший — розділений навхрест на чотири частини, дві верхні з яких є гербом Королівства Галичини і Лодомерії, два нижні — гербом Освенцімського і Заторського князівств*[13]*.*

Вітражі третього поверху (у лівому крилі споруди) частково знищені. Збереглися лише зображення емблем у верхній частині вікна та невелика площина сітчастого тла, зібраного зі шестикутних модулів молірованого безбарвного скла на зразок видовжених бджолиних стільників. Аналогічне трактування тла використовувала фірма „Tiroler Glasmalerei" для виготовлення вітражних засклень у житлових будинках протягом 1886—1893 рр.[14] *Монотонність сітчастого тла оживляють зображення мурашок, розміщені у шестикутних модулях у шаховому порядку і виконані в техніці живопису на склі. Вітражні шибки верхньої частини вікна оздоблені рядом емблем, у центрі кожної з яких закомпоноване певне знаряддя праці: кужіль з веретеном, млинове колесо, плуг а також мурашка. Кожен з них, символізуючи окремий рід занять, вказує на конкретну соціальну верству людей праці — ремісників, робітників чи рільників, котрі, очевидно, зберігали свої заощадження в Галиць-*

* Дослівний переклад терміна з проспекту фірми „Tiroler Glasmalerei", с. 81.

[12] Krajewski K. Mała encyklopedja architektury i wnęrz.— Wrocław etc., 1976.— S. 155.

** Зображення мурашки декорує мармурові картуші над дверима у великому залі споруди.

[13] Kuczyński S. K. Polskie herby ziemskie.— Warszawa, 1993.— S. 227—229.

[14] Die Tiroler Glasmalerei... — S. 119.

кій касі. Таким чином, на характер і тематику вітражних зображень безпосередній вплив мало конкретне призначення споруди.

Вітражі Галицької ощадної каси, виконані фірмою „Tiroler Glasmalerei", зокрема, вітражі третього поверху можна вважати відгомоном австрійського вітражного мистецтва. В останньому десятиріччі XIX ст. у вітражництві Австрії популярними стали зображення сценок з повсякденного життя та праці простолюду[15]*. Здебільшого їх використовували під час виконання кольорових засклень у житлових будинках. Відповідно й у згаданих вітражах А. Захарієвич скористався подібною темою, змалювавши, однак, лише знаряддя праці простих людей. Водночас вітражі Галицької ощадної каси є втіленням самостійного творчого задуму, що сформувався саме на українському ґрунті. Проявилося це у застосуванні оздоб з вінків, що оточують два центральні зображення — колесо і плуг. Один вінок складений з дубових листків і гілок смереки, інший — з колосків жита, переплетених волошками і маками, та з лаврового листя. Дух української землі, подих колоскового поля та шум лісу, оспівані у поезії та народній пісні, художник зумів відчути і передати у своєрідних деталях лаконічної композиції. В сукупності зображення веретена, плуга, мурашки виступають як символи праці, добробуту, ощадности.*

Загалом слід відзначити, що вітражі будинку Інституту народознавства є колірною і пластичною домінантою інтер'єру споруди і беруть на себе головну роль у її характеристиці. Вони створюють в інтер'єрі особливе світлобарвне середовище, емоційно-естетичний клімат, враження заможности і надійности. Архітектонічність вітражів за всієї площинности зображень і простоти прийомів дає їм можливість органічно співіснувати з архітектурним простором.

У 10-х роках XX ст. нарівні з поліхромними вітражами для оздоби львівських адміністративних і житлових споруд використовувано монохромний вітраж, типовим зразком якого можуть бути вікна споруди Управління міністерства внутрішніх справ України (пл. Генерала Григоренка, 3; колишній Акційний банк, 1910 р.; Краківська фірма вітражів і мозаїк С.-Г. Желенського, 1911 р.). Вітражні полотна, зібрані зі шматків безколірного мольованого, гранчастого та шліфованого скла, своєю графічністю і стриманістю організовують внутрішнє архітектурно-просторове середовище будівлі, зобов'язуючи до стриманости, навіть скупости в ліпному декорі стін, лаконічности рисунку кованих балюстрад.

Аркоподібний отвір вікна поділений двома вертикальними й однією горизонтальною тягами на вузькі сеґменти і люнет. Вертикальний рух утворених сеґментів диктує характер композиційного вирішення всього вітражного полотна. Непретензійна замкнена композиція з геометричних елементів, витягнута по вертикалі, розміщена у центрі кожної з трьох частин вікна. Решту площини займає тло, складене з квадратних модулів безколірного мольованого скла.

Основу замкненої композиції творять два великі квадрати, описані довкола геометризованої чотирипелюсткової квітки-розетки. Вміщені вони у верхній і нижній частинах сеґмента і з'єднані між собою двома рядами трикутників, які, вибудовуючись один над одним, імітують гір-

[15] Die Tiroler Glasmalerei...— S. 123.

лянди з лаврового листя, що декорують подекуди стіни вздовж сходової клітки споруди.

Завдяки своїй стриманій, підкреслено геометризованій композиції в стилі пізнього модерну та монохромному вирішенню, цей вітраж не має аналогів серед зразків львівського вітражного мистецтва. Однак не лише це визначає його художню цінність. Вдале поєднання шматків різнофактурного скла, пересипаних вкрапленнями гранчастого кришталю, творять вітражне полотно, яке несе в собі емоційний заряд і тримає в полі свого тяжіння весь інтер'єр.

Окрім вітражів на металевій спайці, яка становила графічну основу вітражного вікна, широке використання мала псевдовітражна продукція, що спиралася на різноманітні способи обробки одноколірного скла — травлення, гризайль, розпис.

На початку століття травлене скло було одним з постійних елементів у архітектурному декорі львівського модерну, хоча застосовувалося рідше, ніж поліхромні вітражі. Фіксацій існування місцевих фірм з виготовлення псевдовітражів обмаль. Відомо, що в 1900-х роках розгорнула діяльність львівська майстерня Леона Аппеля[16]*, тому, ймовірно, саме вона виконала вікна для сходової клітки готелю „Жорж" (віденська архітектурна спілка „Г. Гельмер і Ф. Фельнер"; 1902 р.)*[17]*. Як і архітектурні форми, що лягли в основу будівництва готелю, вітражні вікна теж є типовим зразком мистецтва періоду еклектики. Це проявляється в характері добору декоративних елементів, що в сукупності становлять композиційну систему вітражного полотна. Композиція розділена на три частини: центральну, вагомість якої підкреслює аркоподібне дерев'яне обрамлення, що повторює зовнішній контур вікна, лише у зменшеному вигляді, та бокові, які є віддзеркаленням одна одної. Основний елемент — ваза*[*]*, закомпонована в центрі вітража, з якої проростають квіти на гнучких стеблах. Ваза опирається на пальмету, що переходить у символічний ріг достатку і вишукані завитки аканта в стилі Ренесансу, які в свою чергу розростаються на бокові сеґменти композиції й підтримують підставку з чашею, з котрої стрімко вгору підіймаються стрункі стебла, утворюючи ліроподібні форми. Увінчує композицію вітражного полотна маскарон — жіноча голівка у променистій короні. Обличчя з обох боків декороване в'юнкими стеблами з листками, рух яких підпорядкований арочному контурові вікна, і стрічками, немов розвіяними вітром. Характерний сецесійний мотив — стрічка-бандероль, що, заломлюючись, примхливо звивається в струменях повітря, часто використовується в композиціях вітражів (Львів — вул. Січових Стрільців, 9; Івано-Франківськ — вул. Грюнвальдська, 11; Краків — вул. Семірадського, 3), на відміну від іншого елемента вітража — маскарона, якій є поширеним мотивом скульптурного декору фасадів львівських кам'яниць і не трапляється у вітражних композиціях.*

Травлені шиби вікон мають слабо виражені риси ансамблевости, хоча вони — складова цілісної системи оздоби внутрішнього простору

---

[16] Nasz kraj.— 1906.— T. 2.— S. 115.

[17] Вуйцик В. С., Липка Р. М. Зустріч...— С. 110.

[*] Ідентичне зображення вази на виконаних технікою травлення вітражах на вул. Пекарській, 42 та 44.

споруди. Причиною цього є загальна тенденція до використання еклектичних форм і деталей у формуванні екстер'єру та інтер'єру готелю. Гнучкі плавні лінії рослинних візерунків на вітражних полотнах дещо дисонують з кованими елементами сходових решіток, оскільки пластику рисунку металевих решіток визначають заломлені геометризовані лінії стебел, характерні для мистецтва пізнього модерну, зате вдало гармонують з формою настінних світильників у вигляді квітів на вигнутих стеблах з химерними листками.

Запропонований огляд адміністративних об'єктів Львова, у яких збереглися всі компоненти програми синтетичної оздоби інтер'єрів, дає змогу простежити шляхи й тенденції розвитку вітражного мистецтва міста на початку століття, формування мистецько-стильових особливостей галицького вітражу. Вітражі в адміністративних будівлях — лише складова загального масиву вітражних засклень в кам'яницях міста. Щоб скласти розгорнуту картину функціонування цього виду монументального мистецтва в архітектурно-просторовому середовищі міста, треба охопити вивченням зразки кольорових засклень у храмових та житлових спорудах, оскільки вони становлять найзначнішу частину досліджуваних об'єктів.

Ростислава ГРИМАЛЮК

ЗІ СТУДІЙ НАД ПИСЕМНИМИ ДЖЕРЕЛАМИ ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА. МАЛЯРІ У МИСТЕЦЬКИХ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКАХ ЗАХІДНО-УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЕЛЬ XVI—XVII СТОЛІТЬ

Перші кроки у вивченні мистецької культури українських земель були зроблені ще в другій половині минулого століття, проте чимало аспектів історії мистецького процесу в Україні все ще досліджені мало, а то й взагалі залишається поза полем зору істориків мистецтва. До таких, зокрема, належить широкий спектр проблематики, пов'язаної з різними сторонами суспільної позиції майстрів українського малярства, їх громадсько-політичної та культурної активности. Насамперед, це той комплекс питань, які для історії культури існують завдяки звичайно випадковим і скупим свідченням архівних документів. Студії над письмовими джерелами до історії українського малярства, попри немалу тривалість — від середини минулого століття, ніколи не мали систематичного характеру. Вони традиційно залишаються на рівні впровадження в науковий обіг окремих, здебільшого принагідно віднайдених фактів. Останні у переважній більшості випадків вилучалися з історико-культурного контексту. Такий своєрідний підхід до документального аспекту історії мистецького процесу так само неминуче породжував позірну відірваність документальних матеріалів від конкретних пам'яток та проявів еволюції мистецької культури. Так у первинному хаосі уявлень про мистецьку культуру українських земель загалом і документальний аспект її історії зокрема витворювався міф про другорядність, навіть непотрібність документальних матеріалів, формувався погляд, нібито їх майже немає[1]. *Документальні матеріали давали хіба що ряд імен майстрів, якими зрідка „прикрашувано" огляди пам'яток малярства*[2]. *Тому навряд чи буде перебільшенням твердження-*

---

[1] Тут не можна не згадати давнього приватного враження львівського історика Владислава Лозінського від принагідного збирання відомостей про львівських малярів XVI—XVII ст. у міських актових книгах. „Plon niebogaty, a gdyby był rezultatem umyślnie i wyłącznie w tym celu podjętych poszukiwań, a nie, jak się rzecz ma istotnie, tylko wiązanką dat, notowanych przy sposobności innych, obszerniejszego zakresu badań — możnaby śmiało powiedzieć, że nie opłacił by trudu": Łoziński W. [Komunikat] o lwowskich malarzach XVII wieku // Sprawozdania Komisyi do badania historii sztuki w Polsce (далі — SKHS).— Kraków, 1896.— T. 5.— Szp. XLVII. Його з розумінням зацитував: Jaworski F. O szarym Lwowie.— Lwów; Warszawa, 1917.— S. 45.

[2] Характерним прикладом може бути розділ про українське малярство XIV—XVI ст. у багатотомній „Історії українського мистецтва": Свєнціцька В. І. Живопис XIV—XVI сто-

ня про те, що фонд архівних матеріалів до історії українського малярства залишається невикористаним. Досі немає навіть приблизного уявлення про потенційні можливості та перспективи дослідницької роботи у цьому напрямі.

Проблема ролі малярів у мистецьких контактах західноукраїнських земель XVI—XVII ст. досі обмежувалася розглядом документальних відомостей біографічного характеру, які потрапляли у поле зору дослідників, або — рідше — підписаних творів конкретного майстра. Власне історико-мистецьке дослідження пам'яток українського малярства XVI—XVII ст. поки що розвинуте так мало, а критерії стилістичної оцінки спадщини окремих шкіл та майстрів розроблені так слабо, що об'єктивно закладені у самих пам'ятках можливості для студій над вказаною проблемою, як дотепер, навіть не зауважені. Тому її висвітлення не пішло далі публікації окремих фактів, вже позірна нечисленність яких, цілком природно, не заохочувала до ширших узагальнень.

Становище відчутно змінилося на краще завдяки систематичним пошукам архівних документів про майстрів українського малярства. Значне розширення обсягу відомостей про малярів, їх роль у мистецьких взаємозв'язках дало змогу по-новому поставити питання про місце малярів у вказаному процесі. Як відомо, на західноукраїнських землях співіснували взаємодіючи дві малярські традиції, які виходили із взаємопов'язаних і водночас досить відмінних у своїх основоположних принципах духовних культур — православного Сходу та католицького Заходу. Першу з них репрезентували українські малярі, другу — місцевий варіант західноєвропейської малярської традиції — культивували переважно майстри польського походження, поряд з ними — вихідці із Західної Європи, на українських землях майже до XIX ст. традиційно досить нечисленні, з останньої третини XVI ст. — також львівські малярі вірменського походження[3]. У взаємовідносинах українських та польських майстрів діяли не лише чинники, які їх роз'єднували, — закономірно, у них було також чимало спільного. Проте належність західноукраїнських малярів до двох різних мистецьких традицій визначила два окремі аспекти їх ролі у системі мистецьких взаємозв'язків регіону.

Роль українських малярів у мистецьких контактах західноукраїнських земель простежується у різноманітних проявах від середини XVI ст. З того часу впродовж століття найбільшу активність у цьому плані демонструють майстри львівського осередку. Перший приклад

літь // Історія українського мистецтва: У 6 т.— К., 1967.— Т. 2.— С. 217, 244. Вельми промовисто, що у розділах про малярство пізнішого часу таких переліків немає, як немає їх і в оглядах інших видів мистецької діяльности. У новішій літературі аналогічний приклад подає: Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї.— К., 1985.— С. 126.

[3] Найповніші відомості про них див.: Александрович В. Епілог львівського середовища малярів вірменського походження: майстри середини XVII — першої третини XVIII ст. // Україна в минулому.— К.; Львів, 1996.— Вип. 8.— С. 136—150; його ж. Малярі вірменського походження у Львові перед серединою XVII ст. // Mappa Mundi. Збірник наукових праць на пошану Ярослава Дашкевича з нагоди його 70-річчя.— Львів; Київ; Нью-Йорк, 1996.— С. 537—554. На жаль, майже немає відомостей про вірменських малярів з інших українських міст, передовсім Кам'янця-Подільського та Язлівця, тому неможливо судити про те, як саме виведена з львівського середовища закономірність конкретно проявлялася в інших осередках вірменського поселення в Україні.

такого роду дає маляр, відомий в літературі під іменем Василя зі Стрия (1545)[4]*. Як видно з унікальної документальної згадки, він був зятем священика львівської Благовіщенської церкви*[5]*. Львівський маляр Іван у 1550 р. в якихось справах перебував поза містом й був „зранений" на дорозі між селами Підгайчиками та Погорільцями біля Курович*[6]*.*

З другої половини XVI ст. найкраще документально засвідчені волинські контакти львівських майстрів[7]*. За наявними відомостями, волинський напрям належав до найважливіших — поза ближчими околицями міста — напрямів поширення їх творчої активности. Вже у 1550-х рр. тут зафіксовано маляра Андрія*[8]*. Не цілком ясно вирисовується з документів особа маляра Антона Дяка, слуги князя Олександра Чарторийського, у якого Андрій не пізніше як 1552 р. придбав коня*[9]*. Гіпотетично він може бути ототожнений з львівським малярем, передміщанином Антоном, відомим за побіжною нотаткою 1552 р. в актах гродського суду*[10]*. Син Андрія Филип Терлецький, вірогідно, довгий час працював на Волині — він ідентичний з „Филипом, малярем многопеняжним" (Іван Вишенський), якого перед 1600 р. підступно вбив луцький уніатсьоий єпископ Кирило Терлецький*[11]*. На Волині (в Луцьку) у 1569 р. на службі у брацлавського воєводи, князя Романа Сангушка зафіксований Лаврін Пухала*[12]*. Збереглися глухі згадки про поїздки на Волинь його сина Василя, зокрема, 1618 р. він перебував у Берестечку*[13]*. Серед останніх замовників Федора Сеньковича в його заповіті згадується луцький уніатський єпископ Єремія Почаповський*[14]*. Іван Городецький був „своїм" малярем у брацлавського воєводи Олександра Домініка Казановського; після його смерти наприкінці 1647 р. він намалював декілька портретів покійного і мав працювати над траурною декорацією похорону*[15] *в монастирі домініканців у Підкамені. Як продовження волинського напряму певною мірою може розглядатися і переїзд до Берестя Івана Новосельського, котрий, за свідченням берестейського міського уряду, працював там „немалий час" перед 1624 р.*[16] *Його сестра Катерина вдруге була замужем за люб-*

---

[4] Крип'якевич І. Львівська русь в першій половині XVI віку // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка (далі — Записки НТШ).— Львів, 1907.— Т. 78.— С. 34.

[5] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 52, оп. 2. спр. 11, с. 427—429.

[6] Там само.— Ф. 9, оп. 1, спр. 28, с. 1043.

[7] Александрович В. С. Волинські контакти львівських малярів другої половини XVI ст. // Минуле і сучасне Волині (тези доповідей та повідомлень 2-ї Волинської історико-краєзнавчої конференції 26—28 травня 1988 р.).— Луцьк, 1988.— Ч. 1.— С. 145—147.

[8] Александрович В. Львівські малярські родини XVI століття // Дзвін.— 1987.— № 1.— С. 97.

[9] Там само.

[10] Жолтовський П. М. Словник художників, що працювали на Україні у XIV—XVIII ст. // Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні у XVI—XVIII ст.— К., 1983.— С. 113.

[11] Александрович В. Львівські малярські родини...— С. 98—99.

[12] Александрович В. С. Новое о контактах Ивана Федорова и Лаврина Пухалы // Федоровские чтения 1983.— Москва, 1987.— С. 168—170.

[13] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 307, с. 394, 1036.

[14] Łoziński W. [Komunikat] o lwowskich malarzach...— Szp. XLVIII.

[15] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 461, с. 83; спр. 482, с. 785.

[16] Александровіч Ў. Украінска-беларускія сувязі // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі.— 1986.— № 1.— С. 19.

лінським малярем Павлом[17]. *Волинський напрям підтримав і самбірський маляр Федуско — автор храмової ікони „Благовіщення“ 1579 р. з Іваничів на Волині (Харківський художній музей). Не відомо, якою мірою до цього процесу можна відносити переїзд на Волинь уродженця Жовкви Йова Кондзелевича*[18].

Інший порівняно рано зафіксований напрям зв'язків майстрів львівського осередку вказує переїзд до Кам'янця-Подільського на початку 1570-х рр. Семена Воробія з родини львівських малярів XVI ст., який, правда, дуже скоро помер[19]. *У Кам'янці був одружений також рано померлий львівський маляр Авдій, син маляра Федора*[20]. *У 1566 р. в Кам'янці перебував ближче невідомий малярський челядник Мартин, двома роками раніше нотований у Львові*[21].

Поодинокими прикладами зафіксовано ще декілька напрямів контактів львівських майстрів українського малярства. Іван Чернецький у 1608 р. намалював ікону „Спас Пантократор“ для церкви в Шариському Щавнику коло Свидника (Словаччина)[22]. *Филип Федорович підтримував ближче не відомі взаємини зі стрийським малярем Нестором (1587—1601)*[23] *й у 1603 р. їздив до Молдавії, де, як вказує його лист до братства, зустрічався з господарем*[24]. *Федір Сенькович бував у Рогатині й знався з місцевим малярем Дмитром Борисковичем*[25]. *На можливість особистих зв'язків Ф. Сеньковича у Молдавії вказує те, що у 1619 р. молдавський єпископ*

---

[17] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 147, с. 403.

[18] На жовківське походження маляра вказано: Gębarowicz M. Szkice z historii sztuki XVII wieku.— Toruń, 1966.— S. 272. Його перебування на Волині фіксується від 1687—1689 рр. власницьким записом на придбаному на ярмарку в Турійську у 168 [остання цифра втрачена] рукописному Ірмологіоні, переписаному в Миляновичах в 1687 р.: Санкт-Петербург, Російська Національна бібліотека, від. рукописів, фонд Придворної співочої капели, № Q-15. У 1722 р. маляр подарував рукопис Хрестовоздвиженській братській церкві в Луцьку. На його належність Й. Кондзелевичу вперше вказав: Ясиновский Ю. П. Ленинградская коллекция древнепевческих рукописей украинской традиции // Прошлое и настоящее русской хоровой культуры. Материалы научно-практической конференции, Ленинград, 18—24 мая 1981.— Москва, 1984.— С. 104. Публікацію записів див.: Ясіновський Ю. П. До біографії Йова Кондзелевича // Україна в минулому.— К.: Львів. 1994.— Вип. 6.— С. 143—144. У літературі подається, що Й. Кондзелевич придбав рукопис 1687 р.: Сидор О. Художня спадщина Йова Кондзелевича // Образотворче мистецтво.— 1985.— № 5.— С. 30; Овсійчук В. А. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок.— К., 1991.— С. 275. Новий погляд, згідно з яким творчий шлях митця немає підстав пов'язувати з жовківським осередком, запропоновано: Александрович В. „Легенда Йова Кондзелевича“. Вступ до студій над творчістю майстра на Волині // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення 4 наукової конференції, м. Луцьк, 17—18 грудня 1997 року.— Луцьк, 1997.— С. 6—23.

[19] Александрович В. Штрихи до історії малярського осередку в Кам'янці у XVI столітті // Подільське братство. Інформаційний вісник № 2.— Кам'янець на Поділлю, 1991.— С. 28.

[20] Александрович В. Львівські малярські родини...— С. 100.

[21] Александрович В. Штрихи до історії...— С. 28.

[22] Грешлик В. Розсипані перли українського намиста. З подорожі по дерев'яних церквах Східної Словаччини // Пам'ятки України.— 1992.— Ч. 1.— С. 35.

[23] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 250, с. 925; спр. 250, с. 501; спр. 388, с. 1098.

[24] Юбилейное издание в память 300-летнего основания Львовского Ставропигийского братства.— Львов, 1886.— Т. 1.— С. СХ.

[25] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 37, с. 1670—1671; спр. 396, с. 1105—1106; спр. 453, с. 894—895; спр. 397, с. 384.

Досифей залишив саме у нього на рік свої речі[26]*. Серед останніх замовників маляра у заповіті згадано підканцлера Томаша Замойського*[27]*. 1614 р. у Т. Замойського перебував на службі малярчик з Краківського передмістя Григорій*[28]*. Львівський маляр Федір 1643 р. переїхав до Ярослава*[29]*. У 1647 р. львівські малярі Лука Лукашевич та Євстахій Сид Орський їздили до Молдавії продавати свої малярські роботи*[30]*. У 1658 та 1660 р. львівський маляр Миколай працював над іконостасом для Спасопреображенської церкви Крехівського монастиря*[31]*. Син Івана Лукашевича (Добротворського) Лука не пізніше як 1664 р. оженився в Бродах*[32]*.*

Позальвівські малярі на львівському ґрунті фіксуються досить рідко. З них вагомий слід в історії місцевого малярського середовища полишив лише Федір Сенькович зі Щирця[33]*. У 1640-х рр. у Львові жив і працював згадуваний Євстахій Сидорський, який, правдоподібно, походив з Перемишля*[34]*. Лука з Потоку в Угорщині лише вчився 1571 р. у львівського маляра Степана*[35]*. Твердження, нібито перед 1577 р. у Львові мав працювати Іван з Перемишля*[36]*, побудоване на непорозумінні: цей перемиський майс-*

[26] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 35, с. 2235. Пор.: Вуйцик В. С. Федір Сенькович у контексті стильової еволюції живопису східнослов'янських народів на переломі XVI—XVII ст. // Прогресивна суспільно-політична думка у боротьбі проти феодально-католицької реакції та уніатської експансії на Україні. Тези республіканської науково-теоретичної конференції 20—22 квітня 1988 р.— Львів, 1988.— С. 143.

[27] Łoziński W. [Komunikat] o lwowskich malarzach...— Szp. XLVIII.

[28] Słownik artystów polskich.— Wrocław etc., 1975.— T. 2.— S. 125.

[29] Horn M. Ruch budowlany w miastach ziemi Przemyskiej i Sanockiej w latach 1550—1650 na tle przesianek urbanistycznych.— Opole, 1968.— S. 123.

[30] Łoziński W. [Komunikat] o malarzach lwowskich...— Szp. XLVIII. У документі прізвища майстрів не вказані. Перший з них ідентифікований: Александрович В. С. Малярський осередок у Бродах // Дзвін.— 1990.— № 3.— С. 116—117; прізвище другого встановлено за документами львівського міського архіву: ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 460, с. 2226, 2231—2232; спр. 461, с. 1596, 1695, 1879.

[31] Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, від. рукописів (далі — ЛНБ НАН України), ф. 3 (Василіянські монастирі), оп. 1, спр. 815, арк. 42, 68, 99 зв.

[32] Александрович В. Малярський осередок...— С. 116—117.

[33] Походження майстра, навколо якого в літературі висловлювалося немало безпідставних домислів (найновішим прикладом служить: Овсійчук В. Майстри перехідної доби (Роздуми над творчістю художників львівського Ренесансу Федора Сеньковича та Миколи Петрахновича) // Записки НТШ. Праці Секції мистецтвознавства.— Львів, 1994.— Т. 227.— С. 90), на документальній основі з'ясовано: Александрович В. Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої третини XVII ст. // Львів: місто — суспільство — культура. Вісник Львівського університету. Серія історична.— Львів, 1999.— Спеціальний випуск.— С. 57—59.

[34] Підставою для такого висновку є відомості про перемиську священичу родину Сидорських: Archiwum Państwowe w Przemyślu (далі — APP), Archiwum miasta Przemyśla, sygn. 57, s. 1347, 936—937, 1035. У вересні 1649 р. на вимогу В. Сидорського скульптор з Хирова Дмитро Абрагамович потвердив у Перемиському міському уряді сказане малярем під час перебування у Перемишлі, що його брат загинув би у Львові під час „тривог", якби маляр не взяв його до себе: Там само.— Сигн. 58, с. 82. Брат маляра Григорій у 1650 р. згадується як дидаскал в Луцьку: ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 461, с. 1879.

[35] Bostel F. Z dziejów malarstwa lwowskiego // SKHS.— Kraków, 1896.— T. 5.— S. 157.

[36] Mańkowski T. Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku.— Lwów, 1936.— S. 19; Жолтовський П. М. Словник-довідник художників, що працювали на Україні у XVI—XVIII ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.— К., 1962.— Вип. 7/8.— С. 205; його ж. Словник художників...— С. 132.

тер помер ще перед 27 квітня 1555 р.[37] *Його син маляр Микола згаданий у львівських актах 1577 р. цілком випадково*[38]. *Так само випадковий для Львова характер має відома нотатка 1562 р. про самбірського маляра Германа*[39] *та вишенського маляра Стецька (1596)*[40]. *Набагато тісніші стосунки в місті мав згадуваний стрийський маляр Нестор. 1637 р. у документах Львівського міського архіву занотований рогатинський маляр Федір*[41], *а двома роками пізніше — челядник Лука Степанович*[42]. *Як зазначалося, певні контакти у Львові мав рогатинський маляр Дмитро Борискович.*

Досить скромно документи висвітлюють роль майстрів перемиського середовища українських малярів та залежних від нього осередків у системі мистецьких взаємозв'язків західноукраїнських земель. Характерною особливістю цього аспекту проблеми є майже цілковитий брак будь-яких вказівок на взаємні контакти майстрів Перемишля і Львова. Зате в самому Перемишлі у XVI ст. зафіксовано декілька майстрів із осередків, які входили до сфери його впливу. Насамперед це згаданий у перемиських міських актах під 1553 р. мостиський маляр Іван[43], *занотований у 1560 р. самбірський маляр Васько Вроблъович*[44] *та 1609 р. — Павло*[45]. *Під 1617 р. у місті згадано маляра Якова з Риботич*[46]. *У 1660-х чи 1670-х рр. до Перемишля переїхав Іван Щирецький з Мостиськ*[47].

[37] APP, Archiwum miasta Przemyśla, sygn. 11, s. 58. Докладніші відомості про нього див.: Aleksandrowycz W. Przemyscy malarze pochodzenia ukraińskiego XVI i pierwszej połowy XVII wieku (друкується).

[38] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 226, с. 1101—1102. Пор.: Łoziński W. [Komunikat] o lwowskich malarzach...— Szp. LIX. Про нього див.: Aleksandrowycz W. Przemyscy malarze...

[39] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 13, с 551. Пор.: Łoziński W. [Komunikat] o lwowskich malarzach...— S. LIX. У літературі цілком безпідставно подається як „львівський маляр із Самбора": Жолтовський П. М. Словник-довідник художників...— С. 200; Słownik...— T. 2.— S. 309; там само.— Wrocław etc., 1979.— T. 3.— S. 55; Жолтовський П. М. Словник художників...— С. 123. М. Гембарович навіть „ідентифікував" його зі скульптором Германом ван Гутте: Gębarowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce.— Toruń, 1962.— S. 28.

[40] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 251, с. 745, 918.

[41] Там само.— Ф. 9, оп. 1, спр. 223, с. 894. Пор.: Мельник В. І. Церква Святого Духа в Рогатині.— К., 1991.— С. 28.

[42] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 54, с. 383—387; спр. 155, с. 67. Пор.: Мельник В. І. Церква Святого Духа...— С. 28.

[43] APP, Archiwum miasta Przemyśla, sygn. 119, s. 244 (Іван надає свої повноваження на ведення судової справи з візником Данилом Миколі, зятеві Їжа).

[44] Там само.— Sygn. 25, s. 8—9.

[45] Там само.— Sygn. 37, s. 236, 246; ЦДІА України у Львові, ф. 13, оп. 1, спр. 328, с. 997.

[46] Frazik J. T. Sztuka ziemi Przemyskiej i Sanockiej około roku 1600. Uwagi o wykonawcach // Sztuka około roku 1600. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej przy współpracy Wydziału Kultury Prezydjum Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie. Lublin, listopad 1972.— Warszawa, 1974.— S. 217.

[47] Александрович В. Нові дані про риботицький малярський осередок другої половини XVII ст. // Народна творчість та етнографія.— 1992.— № 1.— С. 62—63; його ж. Rybotycki ośrodek malarski w drugiej połowie XVII w. // Polska—Ukraina 1000 lat sąsiedstwa.— Przemyśl, 1994.— T. 2: Studia z dziejów chrześciaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym.— S. 349—350.

Проте загалом таких архівних свідчень у Перемишлі вдалося виявити небагато.

У процесі формування нової художньої системи професійного українського малярства з кінця XVI ст. як один з його наслідків відбувається зближення із західноукраїнським малярством західноєвропейської традиції, внаслідок чого окреслюється новий напрям діяльности українських малярів та їх мистецьких взаємозв'язків. Мабуть, найранішим проявом цього нового явища є документально потверджений факт навчання у 1596 р. в Кракові ближче не відомого маляра Васька, сина передміщан постригача Юська та Оришки[48]*. Можливо, у цьому контексті варто згадати й відзначене замовлення підканцлера Томаша Замойського, яке наприкінці життя виконував Федір Сенькович (цілковитої впевнености у цьому бути не може, оскільки конкретний характер самої роботи залишається невідомим). За відповідний приклад можуть правити згадувані моменти біографії маляра Івана Городецького. На середину століття складається навіть своєрідний тип маляра, який репрезентує Юрій Шимонович-старший*[49]*. Не бажаючи залишатися в будь-чиєму підданстві, він переїжджав з місця на місце. Замолоду майстер, вірогідно, подорожував по Європі, якийсь час провів у Львові, де одружився з сестрою відомого львівського маляра Івана Корунки. У 1651 р. він виконав намальовану цілком і повністю в традиціях польської релігійної іконографії ікону Богородиці для парафіяльного костелу в Чудці біля Жешова (Жешів, костел Різдва Богородиці)*[50]*. Наприкінці 1660-х та на початку 1670-х рр. Ю. Шимонович-старший жив у Станіславі (Івано-Франківськ), де, зокрема, працював для його власника Андрія Потоцького. Не пізніше як 1674 р. майстер прибуває до Львова, а перед 20 серпня 1675 р. стає сервітором короля Яна III Собеського й далі переїжджає до його міста Яворова, де помер війтом. 20 серпня 1675 р. сервітором Яна III став також маляр з Комарна Матвій Домарацький, який з-перед 1668 р. десять років працював у Львові, після чого повернувся до рідного міста*[51]*. У королівському привілеї згадується його робота для польного гетьмана Дмитра Вишневецького („князя Корибута") та „при боці" львівського старости Яна Мнішка. У 1671 р. він виконав якусь малярську роботу для палацу сяноцького старости Яна Єжи Мнішка в Ляшках-Мурованих коло Самбора*[52]*. Найпізнішим за часом свідченням цього проце-*

[48] ЦДІА України у Львові. ф. 52, оп. 2, спр. 23, с. 1296. Документ опубліковано: Александрович В. Малярі у мистецьких взаємозв'язках Львова і Кракова XV—XVI ст. // Lwów: Miasto — społeczeństwo — kultura.— Kraków, 1998.— T. 2: Studia z dziejów Lwowa / Pod red. Henryka W. Żalińskiego i Kazimierza Karolczaka.— S. 330.

[49] Александрович В. Майстер Юрій Шимонович-старший // Образотворче мистецтво.— 1990.— № 1.— С. 27—28; його ж. Nowe materiały do biografii i twórczości Jerzego Szymonowicza-starszego oraz Jerzego Eleutera Szymonowicza Siemiginowskiego // Folia Historiae Artium.— Kraków, 1991.— T. 27.— S. 111—112; його ж. Отец и сын Шимоновичи в истории западноукраинской живописи второй половины XVII в. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1991.— Москва, 1997.— С. 204—213.

[50] Nikiel M. Nieznany obraz Matki Bożej z Dzieciątkiem pędzla Jerzego Szymonowicza // Wizerunki maryjne w archidijecezji przemyskiej: diecezja rzeszowska.— Rzeszów, 1992.— Zesz. 1.— S. 25—27.

[51] Słownik...— Wrocław etc., 1993.— T. 1: Uzupełnienia i sprostowania.— S. 4.

[52] Łoziński W. [Komunikat] o lwowskich malarzach...— Szp. XLIX.

су є переїзд до Познані самбірського маляра Андрія Радиловського, який прийняв тут міське право у 1681 р.[53]

Юрій Шимонович-старший та Матвій Домарадський розпочинають тему українських малярів Яна III, середовище яких дає найцікавіший приклад ролі майстрів українського походження у мистецьких взаємозв'язках останньої чверті століття. Найважливіший аспект даної проблеми пов'язаний з діяльністю загадкової дотепер малярської академії у Вілянові. Очевидно, її склад на прикінцевому етапі існування фіксує реєстр малярів у видатках на похорон короля[54]*. Центральною фіґурою вілянівської малярні є Юрій Шимонович-молодший, більше відомий, за польською літературою, як Єжи Елеутер Семігіновський*[55]*. Син Ю. Шимоновича-старшого, він був посланий королем на навчання в Париж і Рим, де після закінчення курсу йому надано диплом академіка Академії св. Луки*[56]*. Отримавши першим серед українських малярів європейське визнання, він більшу частину творчого життя провів у Вілянові та Варшаві, де фіксується з 1686 р.*[57] *Інший майстер вілянівської малярні, Іван Апеллес*[58]*, теж належить до групи українських малярів короля. Як виявилося, він походив з Яворова або ж принаймні провів у місті значну частину свого життя, тут у 1695 р. вдруге одружився й осів після смерти свого коронованого протектора*[59]*. У 1698 р. разом з яворівським малярем Іваном Жугаєвичем** *він працював над іконостасом для церкви в Ярославі*[60]*. У реєстрі королівських малярів 1696 р. серед челядників названі, зокрема, Руткович та Роєвич. Перший із них, очевидно,*

---

[53] Aleksandrowycz W. S. Nowe materiały...— S. 124. Про його активність на терені Познані з 1681 по 1687 р. див.: Brosig A. Materiały do historii sztuki Wielkopolskiej.— Poznań, 1934.— S. 258—264.

[54] Karpowicz M. Jerzy Eleuter Siemiginowski malarz polskiego baroku.— Wrocław etc., 1974.— S. 30.

[55] Нову інтерпретацію ролі маляра в мистецькій історії епохи див.: Александрович В. Майстер...— С. 27—28; його ж. Nowe materiały...— S. 111—112; його ж. Отец и сын Шимоновичи...— С. 213—219.

[56] Karpowicz M. Jerzy Eleuter Siemiginowski...— S. 20.

[57] Starzyński J. Wilanów. Dzieje budowy pałacu za Jana III.— Warszawa, 1976.— S. 104, 105.

[58] Там само.— S. 173, 174.

[59] Александрович В. Слідами Апеллеса. Історико-архівні фрагменти до біографії загадкового західноукраїнського маляра кінця XVII століття // Старожитності (Київ).— 1992.— Ч. 18—19.— С. 3.

* Ключ до ідентифікації спадщини майстра дає невідома досі дослідникам його ікона 1718 р. „Іван Предтеча з житієм" з церкви святої Параскеви у Новому Ярі (Язові) біля Яворова (Національний музей у Львові, № І-1797).

[60] APP, Archiwum biskupstwa grecko-katolickiego w Przemyślu, sygn. Supl. 2, s. 104. Це може бути іконостас, що був у церкві у Сеняві, куди його закуплено в другій половині минулого століття: Діло.— 1885.— Ч. 97 (висловлюємо щиру подяку Юркові Дубику, який вказав на наведене газетне повідомлення). Тепер зберігається у сховищі церковного мистецтва музею-замку в Ланьцуті, більшість ікон перемальовано. Висловлюємо щиру подяку Ярославові Туру, який вказав нинішнє місцезнаходження іконостасу, та Марті і Антонієві Нікелям і хранителеві ланьцутської колекції ікон Ярославові Ґемзі за можливість ознайомитися з частинами цього ансамблю. Справа походження іконостасу вимагає дальшого з'ясування, насамперед з огляду на його професійний рівень, який не дуже відповідає відомостям про І. Апеллеса. З Ярослава походить ще один не відзначений у літературі іконостас, неопубліковане Моління з якого так само зберігається у Ланьцуті.

ідентичний із сином жовківського маляра Івана Рутковича Михайлом[61], *другий — з невідомим на ім'я сином іншого жовківського майстра — Дем'яна Роєвича*[62]. *Отже, очолювана Ю. Шимоновичем-молодшим вілянівська малярня відіграла певну роль у підготовці кадрів майстрів для підльвівських резиденцій короля й зробила свій внесок у розвиток малярських контактів західноукраїнського історико-культурного реґіону. Правда, безпосередніх свідчень про діяльність членів вілянівської малярні у навколольвівських резиденціях Яна III виявлено небагато. У даному контексті можна згадати лише анонімного майстра, який у 1686 р. малював на атласі великих розмірів коптрину до жовківської замкової бібліотеки*[63], *та не названого на ім'я челядника Юрія Шимоновича-молодшого, який у 1688 р. приїжджав з Вілянова до Жовкви*[64].

Наявні факти біографій майстрів з мистецького оточення короля дають немало прикладів активного використання їх на роботах у різних королівських резиденціях. Ще у 1669 р. львівський маляр Павло отримав 80 золотих за якусь роботу для Жовкви[65]. *У 1680 р. не названого на ім'я яворівського маляра з челядником відсилали до Вілянова*[66]. *Нерідко майстри для певних робіт на місці переїжджали до тієї чи іншої із західноукраїнських резиденцій короля. Так, відомий на жовківському ґрунті маляр Тимофій у рахунках Жовківського замку під 1687 р. згадується як „прийшлий до малювання стель, і в лазні, і до інших замкових робіт"*[67]. *У 1691 р. він працював у яворівському замку над „перспективами" — встановленими у перспективі алей пейзажами, покликаними ілюзіоністично збільшувати простір невеликого замкового парку, і взяв для допомоги не зафіксованого в інших джерелах маляра Валентина*[68]. *Крім Яворова, Тимофій був зайнятий декорацією нового палацу в Кукізові*[69]. *У 1684 р. на роботу до Яворова було вислано не названого на ім'я маляра з Куликова*[70]. *Через три роки до Яворова вислано золочівського маляра Миколая*[71]. *У свою чергу при золочівській резиденції в 1687 р. працював*

[61] У Жовкві документально зафіксований лише в 30-х рр. XVIII ст.: Свєнціцька В. Словник жовківських майстрів живопису та різьби // Українське мистецтвознавство.— К., 1967.— Вип. 1.— С. 143—144.

[62] Про нього див.: Lietuvos valstybinis istorijos archyvas (далі — LVIA), f. 1280, ap. 1, b. 705, l. 77 v; b. 707, l. 86 v; f. 459, ap. 1, b. 2773, l. 46 v; Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь в Мінску (далі — НА Рэспублікі Беларусь), ф. 694, воп. 2, спр. 9995, л. 45 зв.; Наукова бібліотека Львівського державного університету ім. І. Франка, від. рукописів (далі — НБ ЛДУ), № 604/III, арк. 60 зв.

[63] НА Рэспублікі Беларусь, ф. 694, воп. 2, спр. 8082, л. 15 зв.

[64] Archiwum Główne Akt Dawnych (далі — AGAD), Archiwum Radziwiłłów, dz. 5, teka 121, sygn. 5550, s. 68.

[65] НА Рэспублікі Беларусь, ф. 694, воп. 2, спр. 2235, с. 282, 304. Майстер, вірогідно, ідентичний з львівським малярем Павлом Воциловичем, знаним насамперед з судового процесу з М. Домарацьким (1671): Łoziński W. [Komunikat] o lwowskich malarzach...— Szp. XLVIII.

[66] AGAD, Archiwum Radziwiłłów, dz. 5, teka, sygn. 1382, s. 2; НА Рэспублікі Беларусь, ф. 694, воп. 2, спр. 282, л. 173 зв.; спр. 2861, л. 12; Fijałkowski W. Wnętrza pałacu w Wilanowie.— Warszawa, 1977.— S. 14.

[67] AGAD, Archiwum A. Czołowskiego, sygn. 402, s. 36.

[68] Там само.— Archiwum Radziwiłłów, dz. 25, sygn. 1522, s. 110 v, 111, 111 v, 112 v.

[69] НА Рэспублікі Беларусь, ф. 694, воп. 2, спр. 2490, л. 41 зв.; LVIA, f. 1280, ap. 1, b. 709, l. 58; b. 710, l. 25 v.

[70] НА Рэспублікі Беларусь, ф. 694, воп. 2, спр. 2861, л. 12.

[71] Там само.— Спр. 2863, л. 38.

сасівський маляр Іван[72]. *Не пізніше як 1698 р. він придбав у Золочеві будинок*[73] *і, очевидо, переселився до міста.*

Документовані факти досить численні, і це найкраще й найповніше демонструє роль середовища українських майстрів Яна III у розвитку малярських контактів західноукраїнських земель. Однак було б несправедливим зводити даний аспект взаємозв'язків майстрів українського малярства лише до представників тих міст, де були підльвівські резиденції короля. На це вказує хоча б приклад згадуваного Андрія Радиловського зі Самбора, який жив у Познані.

Окрім майстрів Львова та підльвівських резиденцій Яна III, в систему мистецьких взаємозв'язків реґіону активно включалися й інші малярські осередки. Поза сферою королівського меценату менше відомо про даний аспект історії жовківського малярського осередку. Його представники, мабуть, працювали передовсім для ближчих околиць міста. З достовірних творів жовківських майстрів найдалі — у церкві Собору архангела Михаїла в селі Соловій біля Курович на південний схід від Львова — зберігся „Спас" Івана Рутковича 1697 р.[74] *Не цілком виразними є задокументовані зв'язки Івана Рутковича у Білому Камені*[75]. *Мав він тісніші зв'язки з монастирем у Волиці-Деревлянській — не тільки працював над іконостасом монастирської церкви на початку 1680-х рр.*[*], *а й вписався 1688 р. до монастирського пом'яника*[76]. *Найдалі від Жовкви документально зафіксований Олександр Арцимович, який у 1684 р. перебував у Черниці коло Бродів та в самих Бродах*[77]. *Наведений факт міг бути безпосереднім наслідком переходу міста в руки Собеських. Жовківський маляр Іван Поляхович, одружений із сестрою знаного львівського майстра Івана Корунки*[78], *у середині XVII ст. побував у Києві й вписав свою родину до пом'яника Межигірського монастиря*[79]. *Дем'ян Роєвич у*

---

[72] НА Рэспублікі Беларусь, ф. 694, воп. 2, спр. 2863, л. 37.

[73] Там само.— Спр. 2866, с. 33.

[74] Овсійчук В. А. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок.— К., 1990.— С. 158. Ікона репродукована: Музей народної архітектури та побуту у Львові. Українська ікона XV—XVII століть / Автор тексту та упорядник альбому Наталія Шамардіна.— Львів, 1994.— Іл. 32.

[75] Найповніший аналіз відповідних відомостей та висловлюваних з цього приводу поглядів див.: Александрович В. Два документи до початків біографії Івана Рутковича // Записки НТШ.— Т. 227.— С. 373.

[*] Проведена у 1993 р. реставрація ансамблю показала, що, всупереч висловлюваним у літературі поглядам, він не є роботою самого І. Рутковича. Над іконостасом працювало декілька майстрів, ікони жовківського маляра — поза намісним Спасом з його вкладним написом — займають у волицькому іконостасі досить скромне місце. Авторська атрибуція окремих його ікон потребує спеціального дослідження.

[76] Александрович В. Два документи...— С. 374, 376.

[77] Александрович В. Малярський осередок...— С. 118. Серед матеріалів жовківського міського архіву ніяких відомостей про майстра віднайти не вдалося. Твердження Мечислава Гембаровича нібито мистецтво жовківського осередку поширювалося аж до Наддніпрянської України (Gębarowicz M. Szkice...— S. 269) — одне з вже традиційних перебільшень (у даному конкретному випадку абсолютно невірогідного масштабу) в уявленнях про роль і місце Жовкви у мистецькому житті західноукраїнських земель. У новішій літературі його повторює: Овсійчук В. А. Майстри українського барокко...— С. 21.

[78] Александрович В. Майстер...— С. 17; його ж. Nowe materiały...— S. 113.

[79] Центральна наукова бібліотека ім. В. Вернадського НАН України, Ін-т рукописів, № 374/375-с, арк. 350 зв.

1692 р. посилав сина до Львова продавати ікони[80]*. У львівській церкві святого Дмитра на Збоїськах збереглася храмова ікона, яку 1693 р. виконав Іван Руткович*[81]*.*

Про роль майстрів інших реґіонів у мистецьких взаємозв'язках західноукраїнських земель відомо порівняно менше. Тут може бути згаданий передовсім острозький маляр Іван Ставрович. У 1603 р. він жив[82] *і працював у Буську, в 1609 р. у Бродах уклав контракт з Олександром Загоровським на малювання іконостасу для Загоровського монастиря в околицях Луцька, але не виконав замовлення й наступного року працював у маєтку Анни Гойської Орля*[83]*. Острозький маляр Петро у 1610 р. значиться серед боржників львівського аптекаря Яна Кучковського*[84]*. Бродівський маляр Федір у 1659 р. малював невелику ікону Богоматері „під Поморяни", тобто для околиць Поморян коло Золочева*[85]*. Добре знаним у Бродах був маляр з Кам'янки-Струмилової (Кам'янка-Бузька) Роман Могильницький: у 1664 р. місцевий лавничий уряд використав його як фахівця при оцінці малярського каменю для тертя фарби*[86]*. Інтереси бродівських майстрів сягали ближчих околицях Львова — місцевий маляр Григорій у 1675 р. мав учня Григорія Колінчака з Гологір*[87]*. 1684 р. ярославського малярчика Андрія звинувачувано у вбивстві яворівського кантора Зеліка*[88]*. Отже, малярські контакти обох міст зав'язалися задовго до того, як Іван Апеллес та Іван Жугаєвич працювали над іконостасом ярославської церкви. У 1696 р. в Дубні перебував не названий на ім'я золочівський маляр, котрий з не зазначеної у віднайденій джерельній згадці причини втік з міста*[89]*.*

Окрему сторінку в історії мистецьких контактів західноукраїнських земель становить діяльність майстрів провінційних осередків львівсько-перемиського культурного реґіону, з яких найактивнішими у другій половині XVII ст. виступають Риботичі та Судова Вишня. Їх поява на мистецькій карті викликана особливостями розвитку історико-культурної ситуації XVII ст., визначеної новими чинниками мистецького процесу, такими, як занепад давнього осередку українського малярства у

---

[80] НБ ЛДУ, від. рукописів, № 604/III, арк. 60 зв. Документ віднайшла Віра Свєнціцька, проте викладені у ньому відомості вона подала так, ніби маляр сам продавав власні роботи: Свєнціцька В. І. З нових архівних джерел про жовківську школу художників. Іван Руткович — маляр жовківський другої половини XVII ст. та його оточення // Науково-інформаційний бюлетень Архівного управління УРСР.— К., 1963.— № 6.— С. 39.

[81] Овсійчук В. А. Майстри українського барокко...— С. 216.

[82] На це вказує згадка про маляра Івана у переліку членів Миколаївського братства: Хомишин М. Цінне джерело до історії братського руху в Буську // Прогресивна суспільно-політична думка...— С. 47.

[83] Александрович В. Малярський осередок...— С. 114.

[84] Gębarowicz M. Portret XVI—XVIII wieku we Lwowie.— Wrocław etc., 1969.— S. 46, przyp. 64.

[85] Александрович В. Малярський осередок...— С. 116.

[86] Александрович В. Малярський камінь для тертя фарби // Жовтень.— 1987.— № 6.— С. 112; його ж. Малярський осередок...— С. 118.

[87] Александрович В. Малярський осередок...— С. 117.

[88] Національний музей у Львові, сектор рукописів і стародруків (далі — НМЛ), № 61 (стара — F. 44), арк. 57 зв.

[89] НА Рэспублікі Беларусь, ф. 694, воп. 2, спр. 2866, л. 38 зв. У документі він окреслений як „Якимців зять".

Перемишлі, поширення низової іконописної творчости й остаточне складення самостійного народного напряму в іконописі.

Майстри риботицького малярського осередку працювали передовсім на Лемківщині[90] *— на схід від теперішнього українсько-польського кордону твори з їхніми підписами зафіксовані в унікальному випадку вже у XVIII ст.*[91] *Спроба П. Жолтовського показати проникнення риботицьких малярів на Закарпаття*[92] *не має під собою ґрунту*. Хоч автор і твердить, що на Закарпатті працювало багато риботицьких малярів, сама його теза конкретно базується лише на діяльности Івана Щирецького, який не має нічого спільного з Риботичами, принаймні такий не потверджений документально*[93]*. Цей висновок стосується не лише закарпатського напряму діяльности риботицьких майстрів. Зроблено також спробу поширити їх вплив на Румунію*[94]*. В основі цієї спроби лежить невиправдане розширення поняття риботицького малярського осередку аж до підміни ним народної течії західноукраїнського малярства взагалі. Риботичі у свою чергу мали власну систему малярських контактів, на яку вказує вже згадувана присутність у Перемишлі маляра Якова у 1627 р. Інший приклад дає походження з Ліска маляра Василя Сидоровича, який одружився з вдовою у Риботичах*[95]*. Збереглися відомості про те, що 1679 р. він малював ікони Богородиці та святого Миколая для „священиків Семенів Тростянецьких"*[96]*. Важливим свідченням про контакти риботицьких малярів поза містом є перебування Якова та Іванка Домбровського на ярмарку в Самборі у 1677 р.*[97] *Унікальний приклад з іншого осередку подає переїзд з Сянока до Дрогобича Степана Медицького*[98]*.*

---

[90] Biskupski R. Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Łemkowszczyznie // Polska sztuka ludowa.— 1985.— N 3—4.— S. 162; його ж. Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego na terenie dijecezji przemyskiej w XVII i pierwszej połowie XVIII w. // Polska—Ukraina...— S. 356.

[91] Откович М. П. Народна течія в українському малярстві XVII—XVIII ст.— К., 1991.— С. 60, 88.

[92] Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст.— К., 1978.— С. 280, 282.

* Це, звичайно, зовсім не означає, що майстри історичного перемиського реґіону українського малярства не проникали на територію Закарпаття, передовсім у гірські його райони. Такий рух виразно засвідчують порівняно нечисленні збережені тут пам'ятки іконопису XVI ст. Вони дають цікавий матеріал для дослідження цієї проблеми у контексті початків малярської культури карпатського реґіону та її мистецьких взаємозв'язків.

[93] Александрович В. Нові дані...— С. 62—63; його ж. Rybotycki ośrodek...— S. 349—350.

[94] Откович М. П. Твори риботицької народної школи малярства на Україні, у Словаччині та Румунії // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період.— К., 1983.— С. 91—92; його ж. Народна течія...— С. 50.

[95] Fastnacht A. Dzieje Leska do 1772 roku.— Rzeszów, 1988.— S. 129. Найповніші відомості про маляра див.: Александрович В. Нові дані...— С. 62—63; його ж. Rybotycki ośrodek malarski...— S. 349—350.

[96] Aleksandrowycz W. Rybotycki ośrodek malarski...— S. 347.

[97] Александрович В. С. Нові дані...— С. 61; його ж. Rybotycki ośrodek malarski...— S. 347—348.

[98] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 66, с. 616—617; спр. 157, с. 2159. Його нащадки пізніше діяли на Лемківщині: Biskupski R. Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego...— S. 356, 365. Прізвище вказує на походження їхньої родини з Медики біля Перемишля, проте немає достатніх підстав твердити, як це робить Р. Біскупський (його ж.— S. 356), про походження конкретно з Медики самих малярів.

Закарпатський напрям[99] *освоїли насамперед майстри Судової Вишні, відомі майже виключно за авторськими підписами на іконах*[100]. *Працювали вони як на Закарпатті, так і на Підкарпатті, в селах та містечках обабіч закарпатської дороги. Найвидатнішим серед них був Ілля Бродлакович. Маляр Ілля навіть на постійно осів у Мукачевому*[101]. *Замолоду до цього напряму доклав зусиль і Стефан Дзенгаловий, причому вівтар, який він намалював у 1658 р. для костелу святого Михайла у Старій Солі*[102], *є пам'ятою, унікальною для вишенського кола майстрів, — інших їхніх робіт для костелів поки що не зафіксовано. Пізніші його твори відомі лише на території сучасної Польщі*[103].

Свій внесок у розширення закарпатського напряму могли зробити також малярі Яворова — на це вказує підпис яворівського міщанина Стефана на храмовій іконі з церкви святої Параскеви у Ясінці-Масьовій біля Турки[104]. *Обидва малярські осередки, безперечно, підтримували тісні зв'язки, хоч наразі єдиним документальним підтвердженням цього є вишенське походження яворівського маляра кінця XVII — першої чверті XVIII ст. Петра Штурмака (Виковича), сестрінця Івана Апеллеса*[105]. *Яворівські малярі, зрештою, діяли не лише на закарпатському напрямі: у 1660 р. яворівський майстер Федір працював над іконостасом для церкви святого Миколая у Крехівському монастирі*[106].

До майстрів закарпатського напряму належить також уперше зафіксований в Мостиськах Іван Щирецький, віднайдені підкарпатські та закарпатські твори якого пов'язані з перемиським періодом біографії митця[107]. *Приклади Стефана з Яворова та І. Щирецького свідчать, що на „закарпатській дорозі" могли працювати майстри з інших маляр-*

---

[99] Про нього детальніше див.: Александрович В. С. Закарпатський напрямок діяльності західноукраїнських малярів другої половини XVII ст. як результат розвитку мистецької ситуації у львівсько-перемиському історико-культурному реґіоні // Культура українських Карпат: традиції і сучасність. Матеріали Міжнародної наукової конференції.— Ужгород, 1994.— С. 289—299.

[100] Першим перелік місць, в яких збереглися твори вишенських майстрів, подав: Драган М. Українська декоративна різьба...— С. 95.

[101] Жолтовський П. М. Словник художників...— С. 118. Тут майстер ідентифікований з І. Бродлаковичем, хоч раніше автор висловив оперту на стилістичному аналізі збережених на території Закарпаття ікон з підписом маляра Іллі думку, що тут приблизно одночасно працювало два майстри з таким ім'ям: Жолтовський П. М. Станковий живопис // Історія українського мистецтва...— К., 1968.— Т. 3: Мистецтво другої половини XVII—XVIII століття.— С. 194.

[102] Возницький Б., Крвавич Д. Стефан Дзенгаловий, маляр вишенський // Образотворче мистецтво.— 1980.— № 5.— С. 28.

[103] Biskupski R. Chorągiew nagrobna jeremonacha Joela Maniowskiego // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.— 1986.— T. 29.— S. 129—134; його ж. Ikona w zbiorach polskich.— Warszawa, 1991.— Il. 101; його ж. Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego...— S. 356, 365.

[104] Драган М. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.— К., 1970.— С. 95.

[105] НМЛ, сект. рукописів і стародруків, № 1556, арк. 17 зв. Без поклику на джерело подано: Александрович В. Слідами Апеллеса...— С. 3.

[106] ЛНБ, від. рукописів, ф. 3 (Василіянські монастирі), оп. 1, спр. 815, арк. 43, 44, 52, 57, 59, 66 (тут єдиний раз його названо яворівським), 95.

[107] Документальні матеріали про нього див.: Александрович В. Нові дані...— С. 62—63; його ж. Rybotycki ośrodek malarski...— S. 347. Його твори у контексті зв'язків з риботицьким осередком найповніше розглядає: Откович В. П. Народна течія...— С. 87, 90—92.

ських осередків реґіону, не зафіксовані документально чи в підписах на творах.

Великий у порівнянні з іншими фонд наявних архівних матеріалів західноукраїнського походження, природно, концентрує увагу передовсім на майстрах перемисько-львівського реґіону. Вже з території Волині відповідних відомостей збереглося дуже мало. Ще менше їх з теренів Поділля, Східної Волині та Київщини — тут узагалі зафіксовано лише поодинокі імена майстрів малярства. Згадувана поява жовківського маляра Івана Поляховича у Києві — унікальний факт. Проте, як виявилося, він має свій відповідник з київського боку. На нього вказує упис у пом'янику Загоровського монастиря родини не названого на ім'я київського маляра, котрий, як зазначає приписка на полі у заголовку запису, згорів під час пожежі у Сокалі[108].

Збереглися окремі відомості, які засвідчують входження в історично складену систему мистецьких взаємозв'язків західноукраїнських земель подільського реґіону. Вони стосуються не лише проникнення на Поділля львівських майстрів. У 1556—1565 рр. у Кам'янці-Подільському жив Іван зі Самбора[109]*. Оскільки у 1607 р. в Язлівці документально зафіксований брат Федора Сеньковича Яцько зі Щирця*[110]*, є підстави твердити про наявність певної тенденції у розвитку взаємних контактів малярів Поділля та історичного перемисько-львівського реґіону. Як черговий їх прояв може бути потрактоване перебування у Бродах в 1643 р. маляра Мартина зі Зборова*[111]*. Своя система мистецьких взаємозв'язків, безперечно, існувала і на території самого Поділля. Єдиною виявленою досі документальною вказівкою на неї є відомості про ікону Богородиці, яку меджибізький маляр Олексій перед кінцем XVII ст. намалював для Успенської церкви у Барі*[112].

Наведені відомості про роль українських малярів у мистецьких взаємозв'язках західноукраїнських земель засвідчують як широту і багатогранність їх місії, так і еволюцію конкретних її проявів у процесі кардинальних змін у мистецькому житті впродовж XVI—XVII ст.

Цілком інший характер має проблема ролі майстрів польського походження у мистецьких зв'язках західноукраїнських земель. Найбільшим осередком малярства західноєвропейської традиції, закономірно, був Львів. У розглядаций період польські малярі на львівському ґрунті фіксуються від 30-х рр. XVI ст.[113] *Для історії місцевого малярського осередку характерна поява в місті у середині століття малярів Яна з Крашович*[114] *та Авґустина Пенселя з Кам'янця-Подільського, який потрапив до Львова че-*

108 Ан*ф*ропопафос... или каталог поминаемых... обители... Загоровской // Харківська наукова бібліотека ім. В. Г. Короленка, від. рідкісної книги (далі — ХНБ), № 819299, арк. 11. Упис не має власної дати, проте міститься у найдавнішій частині пом'яника, розпочатого у 1669 р., що дає підстави датувати його XVII ст., що потверджують і палеографічні особливості запису.

109 Александрович В. Штрихи до історії...— С. 28.

110 Вуйцик В. С. Федір Сенькович...— С. 143.

111 Александрович В. Малярський осередок...— С. 117.

112 НМЛ, сект. рукописів і стародруків, № 121, арк. 5 зв., 7, 8.

113 Першим з них є маляр Симон, який отримав міське право у 1534 р.: Łoziński W. [Komunikat] o malarzach lwowskich...— Szp. LIX.

114 Там само.

рез посередництво Кракова та Варшави[115]. *Не пізніше як 1570 р. в його майстерні працював челядник Матіас з Познані*[116]. *У львівських гродських актах не зовсім виразна згадка з 1554 р. про львівського маляра Лукаша Лещинського,поіменованого „districtu[m] Drohicen[sis] pictor"*[117]*, проте вона, мабуть, теж вказує на рідкісний напрям малярських зв'язків Львова. Син Лукаша Якуб у 1570-х рр. перебрався до Самбора*[118].

У розвитку малярства західноєвропейської традиції на західноукраїнських землях активну роль відігравало столичне краківське мистецьке середовище. Зв'язки з ним документально зафіксовані ще у другій половині XV ст.[119] *У XVI ст. їх продовжили Авґустин Пенсель*[120] *і Войцех Стефановський*[121]. *Проте найбільша активність краківського осередку в цьому плані задокументована впродовж досить короткого часу на переломі XVI—XVII ст.*[122] *Не пізніше як 1583 р. краківський маляр Павло Чомтурн мав учня Себастіана Врешка з Язлівця*[123]. *У літературі вказано на походження з Мостиськ краківського челядника Валенти Кросінського*[124]*, однак у єдиній документальній згадці про нього в матеріалах архіву краківського малярського цеху відомостей про це немає*[125]. *У 1595 р. краківський маляр Ян Длуткович мав челядника Франціска, сина пекаря Якуба з Глинян*[126]. *Не далі як 1596 р. у Кракові вчився львівський маляр Ян Зярнко*[127]*, а перед 1603 р. — Єжи Чвохерович*[128]. *Його племінник Ян розпочав навчання у Кракові 1620 р.*[129] *Краків'янином з*

[115] Найповніші відомості про нього див.: Aleksandrowycz W. Augustyn Pensel — lwowski malarz pochodzenia polskiego z XVI wieku // Przegląd Wschodni.— 1992/1993.— T. 2, zesz. 1.— S. 11—32.

[116] Aleksandrowycz W. Augustyn Pensel...— S. 26; Słownik...— Warszawa, 1993.— T. 5.— S. 343.

[117] Александрович В. Львівські малярські родини...— С. 100.

[118] Александрович В. Львівські малярські родини...— С. 100; його ж. Фельштынский портрет Яна Гербурта // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1986.— Москва, 1987.— С. 292—293.

[119] У 1455 р. краківський маляр Якуб з Сонча зобов'язався доставити до Львова якісь „ymagines" для Миколая Вєжинка з Кам'янця-Подільського (Słownik...— Wrosław etc., 1986.— T. 4.— S. 179), а в 1476 р. над позолотою скульптури для кафедрального костелу працював скульптор Ніклас Габершрак (Łoziński W. [Komunikat] o malarzach lwowskich...— Szp. LVIII).

[120] Aleksandrowycz W. Augustyn Pensel...— S. 15—16.

[121] На цей аспект біографії майстра вперше вказано: Gębarowicz M. Portret XVI—XVIII wieku...— S. 20. Найповніше його розглянуто: Александрович В. Войцех Стефановський // Александрович В. Львівські малярі кінця XVI ст. (Студії з історії українського мистецтва.— Т. 2).— Львів, 1998.— С. 240—242.

[122] У літературі на цю проблему вперше вказано: Aleksandrowycz W. Augustyn Pensel...— S. 17.

[123] Muzeum Narodowe w Krakowie, oddz. rękopisów (далі — MNK), sygn. 693, s. 5.

[124] Gąsiorowski W. Cechi krakowskie ich dzieje ordynacje, listy, swobody, zwyczaje i t. p.— Kraków, 1860.— S. 55.

[125] MNK, sygn. 691, s. 26 v.

[126] Там само.— S. 34 v.

[127] Łoziński W. [Komunikat] o lwowskich malarzach...— Szp. XLVII.

[128] Słownik...— T. 1.— Uzupełnienia i sprostowania.— Warszawa, 1993.— S. 19.

[129] MNK, sygn. 691, s. 112. Його вчитель майстер Тобіаш, очевидно, ідентичний з Тобіашем Терешковичем, який був одружений з Єлизаветою, сестрою Станіслава Александровича: ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 34, с. 194; спр. 57, с. 1097. Про нього див.: Gąsiorowski W. Cechi krakowskie...— S. 88.

походження і вихованцем місцевого малярського цеху був Станіслав Славко, одружений пізніше з дочкою львівського маляра вірменського походження Павла Богуша. При визволенні на челядника у 1604 р. він склав перед цехом традиційне зобов'язання не займатися партацтвом у самому Кракові, Клепарові чи Казимирі, ані на відстані шести миль від Кракова[130]*. Саме це і привело його до Львова та Заслава на Волині, де він зафіксований у 1615 р.*[131]*, а також, можливо, у 1628 р.*[132] *Його або іншого львівського маляра „княжої служби", як вказано у звертанні, стосується відправлений до Львова у 1616 р. лист князя Олександра Заславського, у якому, зокрема, згадується про два присланих зі Львова до Заслава портрети*[133]*. Прийшлим у Львові був і другий зять Павла Богуша — Станіслав Александрович, батьки якого у 1617 р. жили в Крумолові коло Катовіц*[134]*. Він працював у Львові всю першу половину століття, а в 1635 р., зокрема, намалював корогву для братства святої Анни при костелі в Калуші на Івано-Франківщині*[135]*. Приклад С. Александровича вказує на тісніші зв'язки львівських малярів з Покуттям. Підтверджує цей висновок перелік похоронних видатків покутського шляхтича Мартина Калиновського (1634), з якого випливає, що необхідні малярські роботи виконував не названий на ім'я львівський майстер*[136]*. У 1630—1636 рр. у торунському малярському цеху проходив навчання Ганс Флігель зі Львова*[137]*. Наприкінці XVI та в першій половині XVII ст. у Львові зафіксовано також декілька малярів, які постійно жили у Кракові: Яна Бурштина (1583)*[138]*, Станіслава Вержайського (1603) — двоюрідного брата Станіслава Александровича*[139]*, Станіслава Пробльовського (1603)*[140]*, Томаша Адамовича (1645)*[141]*. У свою чергу маляр Симон Риботицький, який у 1683 р.*

---

[130] MNK, sygn. 691, s. 50 v.

[131] Rastawiecki E. Słownik malarzy polskich.— Warszawa, 1857.— T. 3.— S. 391. Надія Висоцька безпідставно подала його як майстра з білоруського Заслава: Высоцкая Н. Ф. Материалы к истории станковой живописи Белоруссии XVI—XVIII веков. Датированные произведения, мастера // Музей 4: Художественные собрания СССР.— Москва, 1983.— С. 177; її ж. Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV—XVIII стагоддзяў у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР. Каталог.— Мінск, 1986.— С. 194. Див.: Александрович В. Павло Богуш // Александрович В. Львівські малярі...— С. 116—118.

[132] ЦДІА України у Львові, ф. 9, оп. 1, спр. 631, с. 366.

[133] Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Krakowie, Dział na Wawelu, Archiwum Sanguszków (далі — WAP), sygn. 75/1, s. 27.

[134] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 34, с. 194.

[135] Там само.— Спр. 399, с. 307—308.

[136] Gębarowicz M. Studia...— S. 368, przyp. 80.

[137] Słownik...— Wrocław etc., 1971.— T. 1.— S. 280; там само. Uzupełnienia i sprostowania...— Warszawa, 1993.— S. 11. Чи не ідентичний він з малярем, який 3 вересня 1677 р. у Ґданську отримав від короля Яна III привілей сервіторату: Słownik...— T. 2.— S. 230.

[138] Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— S. 19. Про нього див.: Słownik...— T. 1.— S. 280.

[139] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 26, с. 1101. Про нього див.: Gąsiorowski W. Cechi krakowskie...— S. 92.

[140] Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— S. 19. Ніяких певних слідів діяльности майстра у Львові не виявлено, оскільки він працював передовсім у Кракові: Gąsiorowski W. Cechi krakowskie...— S. 74.

[141] Mańkowski T. Lwowski cecn malarzy...— S. 19. Про нього див.: Słownik...— T. 1.— S. 6—7.

прийняв міське право у Кракові[142], *мабуть, ідентичний з малярем, що перед тим виступає у Львові від 1655*[143] *до 1673 р.*[144] *У 1697 р. в Підкамені коло Рогатина в руського та волинського воєводи Яна Станіслава Яблоновського перебував якийсь краківський маляр, який втік з міста після вбивства свого брата*[145].

Близько перелому XVI—XVII ст. поодинокими документальними свідченнями у Львові за різних обставин зафіксовані ще декілька майстрів з території Польщі чи без конкретної „прописки"[146]. *Це ближче не відомий Христофор, слуга подільського воєводи Миколая Милецького (1583)*[147], *який мав певні контакти з львівським майстром Войцехом Стефановським, Лаврентій з Пшеворська (1594)*[148], *Авґустин Веєр (Аустерергер, 1599—1600)*[149], *житель міста Каменя Шимон Роґовський, який працював для власника Болехова Миколая Ґедзінського*[150], *Станіслав Півкович з Бидгощі (1607)*[151].

Унікальний характер мають згадки про навчання у 1597 р. в Перемишлі львівського малярчика Симона[152] *та перехід до Львова у майстерню Яна Шванковського Войцеха Даниловського, який у 1595 чи 1596 р. втік від маляра французького походження Жана Шенса, що тоді жив у Кросні*[153]. *На унікальний напрям мистецьких контактів Львова вказує датоване 1619 р. свідчення львівського маляра Мартина Вікторовського*

---

[142] Gąsiorowski W. Cechi krakowskie...— S. 78.

[143] ЦДІА України у Львові, ф. 197, оп. 2, спр. 1256, арк. 591 зв.

[144] Там само.— Ф. 9, оп. 1, спр. 429, с. 1114.

[145] ЛНБ, від. рукописів, ф. 91 (Радзимінські), оп. 1, № 75 II 3 (без паґінації, запис від 28 березня).

[146] Переважно вони прямо не пов'язані з історією львівського середовища малярів, проте в літературі окремих з них нерідко цілком безпідставно трактують як львівських. Такий погляд утвердився з легкої руки Т. Маньковського, який, не вникаючи у конкретний зміст відповідних документів, розглядав їх як майстрів, що працювали у місті, не прийнявши міського права: Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— S. 19.

[147] Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— S. 19.

[148] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 22, с. 1533. Як львівського майстра його розглядають: Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— S. 20; Жолтовський П. М. Словник-довідник художників...— С. 211; Słownik...— Wrocław etc., 1986.— T. 4.— S. 466 (тут допускається ймовірність його ототожнення з „львівським малярем Лаврентієм, який помер у 1610 р.", тобто Лавріном Пухалою!); Жолтовський П. М. Словник художників...— С. 142. Маляр, безперечно, ідентичний з пшеворським майстром Лаврентієм Колодзєйовським: Horn M. Ruch budowlany...— S. 128.

[149] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 388, с. 371, 813. Пор.: Łoziński W. [Komunikat] o lwowskich malarzach...— Szp. LIX.

[150] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 392, с. 999—1000. З тексту документа неможливо встановити, у якому саме місті жив на той час майстер, однак запис не дає ніяких підстав вважати його малярем кам'янець-подільським. Таку „прописку" йому визначено вслід за Т. Маньковським (Lwowski cech malarzy...— S. 58), який, виходячи із зафіксованого у документі проживання майстра у місті Камені, назвав його малярем кам'янецьким: Жолтовський П. М. Словник-довідник художників...— С. 211; його ж. Словник художників...— С. 158. У документі радше мається на увазі місто Камінь-Краєвскі на території нинішнього Бидгоського воєводства у Польщі (див.: Rymut K. Nazwy miast Polski.— Wrocław etc., 1979.— S. 101). У цьому зв'язку варто нагадати зафіксованого у тогочасних львівських документах бидгоського маляра Станіслава Півковича (див. далі).

[151] Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— S. 19.

[152] Łoziński W. [Komunikat] o lwowskich malarzach...— Szp. LIX.

[153] Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— S. 37, 38.

у Ярославському міському уряді про навчання у Каунасі (Ковно) ярославського конвісаря Миколи Планса[154], *яке вказує на можливе перебування у Каунасі львівського маляра. Зате віденський маляр Станіслав Шпак (1590), якого іноді розглядають як львівського майстра*[155], *насправді не має до Львова ніякого стосунку: він згаданий як сусід у Вільнюсі в тексті внесеного до львівських міських актових книг документа, який стосується продажу будинку у Вільнюсі*[156]. *У Ярославі в 1644 р. вперше згадано, причому єдиний раз із титулом королівського сервітора, маляра Казимира Лібітковського*[157], *який пізніше жив і працював у Самборі та Львові*[158]. *У 1634*[159]*—1643*[160] *рр. у Львові жив маляр Анджей Повага, родом з Болемова під Варшавою*[161], *який вчився у Римі, перебував на службі у Мартина Красицького й відомий також у Красичині, Ярославі*[162]. *Львівський маляр Андрій Морозович перед 1637 р. переїхав до Сокаля*[163]. *Єремія Малехович, який на переломі 1650—1660-х рр. жив у Львові, від 1664 р. виступає у Варшаві, причому з титулом королівського сервітора*[164].

В архівних матеріалах львівського походження також занотовано поодинокі факти, які вказують на різні аспекти ролі майстрів малярства у мистецьких взаємозв'язках. Маляр Варфоломій у 1587 р. одружився з Катериною з Красного Ставу[165]. *Через три роки малярчик з Крепца Войцех у львівському кафедральному костелі взяв шлюб з вдовою Софією з Левартова*[166] *(Любартова) коло Любліна. Мартин Зярнко у 1604 р. зобов'язався намалювати картину „Сусанна і старці" в рахунок погашення боргу міщанину Сонча Янові Беру*[167]. *Відомий передовсім на терені Кракова та Красичина Каспер Брахович у 1610 р. намалював вівтарний образ „Вознесіння Богородиці" для парафіяльного костелу в*

---

[154] APP, Archiwum miasta Jarosława, sygn. 9, s. 45.

[155] Жолтовський П. М. Словник художників...— С. 175—176.

[156] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 20, с. 1015—1016.

[157] APP, Archiwum miasta Jarosława, sygn. 31, s. 367—369.

[158] Aleksandrowycz W. Kazimierz Lebitkowski // Słownik...— Wrocław etc., 1993.— T. 5.— S. 3. У цитованому виданні далі (S. 90) подано біограму маляра „К. Лібітковського", написану на основі ранішої літератури з частковим використанням вперше наведених у вищезгаданій біограмі відомостей.

[159] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 1, спр. 279, с. 3.

[160] Там само.— Оп. 2, спр. 401, с. 356.

[161] APP, Archiwum miasta Jarosława, sygn. 31, s. 122.

[162] Frazik J. T. Sztuka ziemi Przemyskiej i Sanockiej...— S. 215, 220—221.

[163] Biblioteka Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich we Wrocławiu, oddz. rękopisów (далі — Ossolineum RK), sygn. 2128//II, s. 123; Słownik...— T. 5.— S. 648. Наявні матеріали до біографії А. Морозовича відкидають як безпідставну спробу „зробити" з нього одного автора іконостасу П'ятницької церкви у Львові: Шамардіна Н. В. Украинская ренессансная живопись во Львове // Сборник Калужского художественного музея.— Калуга, 1993.— Вып. 1.— С. 54. Пор. також: Музей народної архітектури та побуту у Львові. Українська ікона...— С. 11, іл. 18. Безпідставність атрибуції показано: Александрович В. Іконостас П'ятницької церкви у Львові // Львів: історичні нариси.— Львів, 1996.— С. 127—128.

[164] Słownik...— T. 5.— S. 287.

[165] Ossolineum RK, sygn. 826/1, s. 109.

[166] Там само.— S. 127 v.

[167] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 389, с. 1448.

Дрогобичі[168]. *Львівський маляр Войцех Войнятович у 1627 р. купив дві бочки риби для ксьондза В. Вонсовича з Фельштина*[169]. *Набагато менше відомо про діяльність на львівському терені майстрів з інших малярських осередків. Тут можна згадати знаного львівського майстра середини XVII ст. Войцеха Крауза, котрий походив з Жовкви, де значиться у документах міського архіву 1631—1635 рр.*[170], *оженився у Львові й з-перед 1637 р.*[171] *прожив тут до кінця життя. Очевидно, з Городка походив Станіслав Городецький, зять львівського пекаря Миколая Лучкевича, який у середині XVII ст. працював у Львові та Городку*[172].

З контактів малярів польського походження поза львівським осередком можна ще вказати самбірського маляра Адама Мадая, зятя перемиського маляра Себастіана Влоховича, який жив також у Перемишлі та Самборі[173].

Майстрів зі своїх володінь у Польщі могли спроваджувати магнати до власних маєтків на українських землях. Прикладом може бути Ян з Ярослава, найвірогідніше, Пехникович, який у 1624 р. малював разом з челядниками головний вівтар парафіяльного костелу в Острозі й мав у Ярославі намалювати для нього вівтарний образ, на який взяв з Острога полотно[174]. *Інший приклад дає маляр Ганущ Фоннес, який у 1605 р. перебував на службі у познанського воєводи Миколая Остророга*[175]. *Можливо, до них треба додати й маляра мазовецького воєводи Альбрехта Красицького Яна Волосовича (1679)*[176]. *З місце на місце майстри малярства переїжджали і всередині українських земель: бережанський маляр Станіслав у 1633 р. певний час жив у місті Ратні на Волині, де старостою був власник Бережан Миколай Сенявський*[177]. *Не збереглося конкретних відомостей щодо Станіслава Винярарського, який у середині XVII ст. був надвірним малярем Олександра Конецпольського у Бродах*[178], *проте у його походженні з-поза місцевого малярського середовища немає анінай-*

---

168 Słownik...— T. 1: Uzupełnienia i sprostowania...— Warszawa, 1993.— S. 13. Про нього див.: Там само.— T. 1.— S. 225.

169 ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 397, с. 471.

170 Там само.— Ф. 69, оп. 1, спр. 1, арк. 96 зв, 146 зв., 166—166 зв.

171 Там само.— Ф. 197, оп. 2, спр. 1250, арк. 390.

172 Там само.— Ф. 52, оп. 2, спр. 64, с. 406; спр. 157, с. 1287, 1336.

173 Там само.— Ф. 13, оп. 1, спр. 422, с. 2329; ф. 43, оп. 1, спр. 131, с. 463; спр. 132, с. 848; спр. 134, с. 28; APP, Archiwum miasta Przemyśla, sygn. 72, s. 28; sygn. 245, s. 547, 559, 601.

174 Александрович В. С. Мистецьке середовище Острога епохи Академії (1570-і —1630-і рр.) // Острозька давнина.— Львів, 1995.— Т. 1.— С. 64.

175 У науковий обіг впроваджено: Łoziński W. [Komunikat] o malarzach lwowskich...— Szp. XLIX. Тут помилково вказано на його походження з Аугсбурга (повторено: Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— S. 19; Жолтовський П. М. Словник-довідник художників...— С. 229; його ж. Словник художників...— С. 172), що насправді стосується покійного золотаря М. Остророга, за речами якого маляра було послано до Львова: ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 27, с. 932—933.

176 APP, Archiwum mista Przemyśla, Archiwum biskupstwa grecko-katolickiego w Przemyślu, sygn. Supl. 1, s. 437—440.

177 Центральний державний історичний архів України у Києві, ф. 39, оп. 1, спр. 2, арк. 125 зв.

178 Александрович В. Малярський осередок...— С. 115.

менших сумнівів. Серед матеріалів міського архіву збереглася глуха згадка про ближче не відомі його контакти на львівському ґрунті[179].

Однією з особливостей структури середовища західноукраїнських малярів XVI—XVII ст. було те, що у ньому поряд з митцями українського та польського походження працювали вихідці з осілих на західноукраїнских землях вірменських та єврейських общин. Про внесок вихідців з цих середовищ у малярські взаємозв'язки реґіону відомо мало, проте виявлені факти дають підстави говорити і про таку особливість системи мистецьких взаємозв'язків західноукраїнського реґіону.

Значну активність виявляли вірмени, відомі насамперед у Львові, де вже у другій половині XVI ст. стали на шлях наслідування західноєвропейської традиції. Вони часто були ще й купцями[180]*. Так, у купецькому каравані їхав до Торуня Григорій Туманович (Якубович)*[181]*. Саме у такому контексті слід розглядати й відомий у літературі „російський епізод" біографії львівського маляра Симона Богушовича*[182]*. Його батько Павло Богуш мав ближче не відомі зв'язки у краківському малярському середовищі, оскільки написав листа до не відомого на ім'я краківського вчителя львівського маляра Яна Зярнка, в якому звинувачував останнього у підробленні документів про навчання*[183]*. Т. Маньковський свого часу писав про діяльність П. Богуша у Жовкві при дворі Станіслава Жулкевського, проте його версія не має ніяких підстав*[184]*. Усупереч поширеним поглядам, і його син Симон Богушович не працював у Жовкві в 1620 р., а виконував у Львові якесь замовлення С. Жулкевського для Жовкви*[185]*. Непорозумінням виявилася діяльність С. Богушовича на службі у князів Вишневецьких*[186]*. З інших львівських малярів вірменського походження у контексті розглядaної проблеми треба згадати і Христофора Захарію Захновича. Підстави для цього дає його лист, писаний 8 червня 1676 р. „з гори Кальварії"*[187] *— очевидно, з Палестини (менш імовірно, що з Кальварії Пацлавської у Польщі).*

Про малярів єврейського походження на західноукраїнських землях збереглося лише кілька документальних згадок. Про участь цих майстрів у системі мистецьких взаємозв'язків у західноукраїнському малярстві

---

179 Александрович В. Малярський осередок...— С. 115.

180 Вперше до цього увагу привернуто: Александрович В. Малярі вірменського походження...— С. 554.

181 Дашкевич Я. Р. Симеон дпир Легаци — кто он? // Księga pamiątkowa ku czci Eugeniusza Słuszkiewicza.— Warszawa, 1974.— S. 74.

182 Александрович В. С. Архівні матеріали до російського епізоду у біографії львівського маляра вірменського походження Симона Богушовича // Український археографічний щорічник. Нова серія, вип. 1. Український археографічний збірник.— К., 1992.— Т. 4.— С. 211—219.

183 Łoziński W. [Komunikat] o lwowskich malarzach...— Szp. XLVII.

184 Див.: Александрович В. Павло Богуш...— С. 124—125.

185 Александрович В. Малярі вірменського походження...— С. 545—546; його ж. Симон Богушович. Історія і легенда в біографії львівського маляра першої половини XVII століття. // Вісник Львівського університету. Серія історична.— Львів, 1997.— Вип. 32.— С. 64—65.

186 Александрович В. Малярі вірменського походження...— С. 548; його ж. Симон Богушович...— С. 66—67.

187 ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 187, с. 649—650.

документальних даних не виявлено, на них вказує лише малярська декорація синагоги у Гвіздці, яку 1652 р. виконав Ісаак Бер зі сином та помічником Ізраїлем Лисницьким з Яричева біля Львова[188]. *Останній з них малював також синагогу у Гвіздці*[189].

Окрему і маловідому сторінку мистецьких взаємозв'язків західноукраїнських земель становить діяльність монастирських малярів. Про них узагалі відомо дуже мало, тому їхній вклад у мистецькі взаємозв'язки засвідчений лише декількома прикладами. Вірогідно, найраніший з них дає упис у 1678 р. до пом'яника Лаврівського монастиря ієромонаха Анатолія, маляра „новгородської обителі“[190], *очевидно, з Новгорода-Сіверського. Унікальною, з цього погляду, пам'яткою є знаменитий іконостас монастирської церкви Манявського скиту, створений групою малярів з участю уродженця Жовкви, ченця Білостоцького монастиря під Луцьком Йова Кондзелевича*[191]. *Очевидно, та ж артіль майстрів працювала і над втраченим іконостасом церкви Воскресіння Христового у Свистільниках*[192].

Не краще відомий даний аспект діяльности членів католицьких монаших орденів. Зокрема, єзуїт Матвій Климкович (бл. 1570—1631), львів'янин, вихованець краківського малярського осередку й вірогідний учень Томмазо Долабелли, з 1612 р. працював у Львові, а з 1614 р. — в Луцьку[193]. *На початку 90-х рр. XVII ст. у Львові певний час перебували єзуїти Мартин Рубінковський*[194] *та Ян де ля Марс*[195]. *Бернардинець Францішек Лексицький працював у Дубні й вважається вірогідним автором образу головного вівтаря львівського монастиря бернардинів*[196]. *У 1644—1645 рр. він щось малював у дубенському замку, але віднайдений реєстр видатків не називає жодної конкретної роботи*[197].

Єдиний представник світського духовенства, якого належить згадати у розгляданому контексті, — Єразм Вонсович, львівський канонік, який

---

[188] Piechotkowie M. i K. Bożnice drewniane.— Warszawa, 1957.— S. 198.

[189] Там само.— S. 196.

[190] Луб І. Лаврівський пом'яник XVII—XX вв. // Записки чина св. Василія Великого.— Жовква, 1935.— Т. 6.— С. 114.

[191] Кондзелевич підписав ікони „Спас“ та „Вознесіння“ з намісного ряду іконостасу. Тексти написів опубліковано: Скит Манявський і Богородчанський іконостас.— Львів, 1926.— С. 26. Повторено: Возницький Б. Г. Творчість українського художника Йова Кондзелевича // Львівська картинна галерея (виставки, знахідки, дослідження).— Львів, 1967.— С. 45, прим. 10; Овсійчук В. А. Майстри українського барокко...— С. 285. Проте підпис маляра на іконі Спаса подано неправильно. Його оригінальний текст: „іє(р)м/ Іωв 1698/ z Б М“, а не „Іов, 1698“, як стверджується в літературі. При відсутності інших підписів решту учасників цієї артілі ідентифікувати не вдається. Критичний аналіз проблеми спадщини Й. Кондзелевича та нові міркування щодо складу цієї малярської артілі див.: Александрович В. „Легенда Йова Кондзелевича“.— С. 6—23.

[192] Шематизм всего клира греко-католицкой архиепархии Львовской на рок 1902.— Львов, 1902.— С. 252—253. Тут сказано, що іконостас виконала група малярів з Манявського скиту, джерело відомостей не подано. У складі іконостасу були композиції з підписом „Йов“: Провідник по виставці краєвій.— Львів, 1894.— С. 163.

[193] Poplatek J., Paszenda J. Słownik jezuitów artystów.— Kraków, 1972.— S. 134—135.

[194] Там само.— S. 187.

[195] Там само.— S. 105.

[196] Polski słownik biograficzny.— Wrocław etc., 1972.— T. 17/1, zesz. 72.— S. 15.

[197] WAP, Archiwum Sanguszków, sygn. 125, s. 143, 147, 148.

починав як маляр у Польщі, а наприкінці життя наглядав за роботами в королівських резиденціях у Львові та Жовкві, працював у Жовкві як маляр і помер у Яворові[198].

Останній аспект ролі малярів у мистецьких взаємозв'язках випливає з діяльности на місцевому ґрунті приїжджих майстрів. Відомості про активність на західноукраїнських землях представників інших малярських шкіл східної традиції майже не збереглися. Рідкісний приклад дає втрачена ікона святого Миколая з Милецького монастиря на Волині пензля сучавського маляра XVI ст. Григорія Босиковича[199]. *У 1614 р. серед жителів міста Степані фіґурує якийсь Григорій, маляр-волошин*[200]. *Очевидно, у цьому плані Волинь мала тісніші контакти з Сучавою, бо візитація церкви святих Гліба і Бориса у Шклині коло Луцька з 1695 р. згадує „двері царські знаменитої роботи з Сучави надані"*[201]. *Наприкінці XVII ст. на західноукраїнських землях зафіксовано малярів і з Росії: у 1691 р. подорожував з товаришами „dla zarobku sztuki chleba po różnych miastach, miasteczkach i wsiach" Йоаким з Москви, зокрема, був у Бродах і Перемишлі*[202]. *У цьому зв'язку варто згадати росіянина Михайла Самбулата, який у 1696 р. фіґурує серед челядників віляніівської малярні*[203], *а пізніше був зайнятий на роботах у Вілянівському палаці*[204].

Не мала поширення й діяльність майстрів західноєвропейського походження — майстрів малярства із Західної Європи на західноукраїнських землях з-перед середини XVII ст. зафіксовано загалом дуже мало[205]. *Найраніші з віднайдених відомостей стосуються двох французів, які працювали у Львові наприкінці XVI — у першій половині XVII ст.*

Першого з них, відомого на львівському ґрунті як Ян Галлюс (Жан Шенс), спровадив з міста Кросна архиєпископ Ян Соліковський при утворенні самостійного малярського цеху, про що прямо сказано у його привілеї для цеху від 10 липня 1596 р.[206] *Майстер затримався у Львові лише на декілька років; уже в 1605 р. він живе у Перемишлі, згодом переїхав до Замостя*[207]. *Перед 1612 р. Ян Галлюс виконував малярські роботи у резиденції белзького підкоморія Яна Ліпського в Ліпську і помер того ж року, працюючи в іншій його резиденції у Краснобродї*[208].

---

[198] Galicka I., Sygietyńska A. Erazm Wąsowicz — nieznany malarz XVII wieku i jego dzieło w Lewiczynie // Biuletyn historii sztuki.— 1970.— N 1.— S. 69—81.

[199] Репродукована: Жолтовський П. М. Словник художників...— С. 117; Таранушенко С. А. Два волынских памятника станковой живописи XVI в. // Реставрация и исследование памятников культуры.— Москва, 1982.— Вып. 2.— С. 226.

[200] ЛНБ, від. рукописів, ф. 81 (Радзимінські), оп. 1, № 39 I 1, арк. 116.

[201] ХНБ, від. рідкісної книги, № 819199, арк. 130.

[202] APP, Archiwum miasta Przemyśla, sygn. 272, s. 681.

[203] Karpowicz M. Jerzy Eleuter Siemiginowski...— S. 30.

[204] LVIA, f. 459, ap. 1, b. 72, 1. 8, 29, 29 v, 32, 37, 42, 46.

[205] Відповідні джерельні матеріали проаналізовано: Александрович В. Західноєвропейські малярі на західноукраїнських землях наприкінці XVI — у першій половині XVII ст. // Збірник праць і матеріалів на пошану Лариси Іванівни Крушельницької.— Львів, 1998.— С. 314—324.

[206] Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— S. 95. Намагання автора подати майстра як надвірного маляра архиєпископа, привезеного з Франції (Там само.— S. 35), не мають під собою жодних підстав, див.: Александрович В. Західноєвропейські малярі...— С. 315.

[207] Frazik J. T. Sztuka ziemi Przemyskiej i Sanockiej...— S. 217, 219.

[208] ЦДІА України у Львові, ф. 13, оп. 1, спр. 328, с. 1234.

Через Краків[209] *прибув до Львова також італієць Петро Мордессі, вперше зафіксований 1617 р. як малярський челядник*[210]. *Оскільки в Кракові він перебував щонайменше від 1606 р.*[211], *важко трактувати його як італійського митця на львівському ґрунті*[212]. *У 1625 р. Мордессі виїжджав у якихось справах до Кременця*[213], *помер у Львові перед кінцем 1632 р.*[214]

Так само через Краків потрапив до міста й другий на львівському ґрунті француз родом з міста Ренн у Бретані — Жан Крезвалле[215], *найчастіше званий у Львові Яном Дзіані. Він працював усю другу чверть століття: перша достовірна львівська згадка про нього належить до 1625 р.*[216], *помер Ж. Крезвалле 1650 р.*[217]

Крім названих західноєвропейських майстрів, у 1630—1638 рр. в Самборі зафіксований Альберт з Унгвара (Ужгорода), який входив тоді до складу Угорщини[218].

Майстрів західноєвропейського походження могла стягувати до своїх резиденцій також місцева маґнатерія. Прикладом може служити Ламберт Вестерфельд (1646), згаданий у Бродах як надвірний маляр Олександра Конецпольського разом з братом Абрахамом[219] *— малярем литовского гетьмана Януша Радзивілла. Очевидно, Ламберт Вестерфельд працював над малярською декорацією палаців Конецпольських у Бродах та Підгірцях, тоді як його брат міг бути зайнятий у волинських резиденціях Радзивіллів. Не відомо, як давно працював на західноукраїнських землях згадуваний маляр познанського воєводи Яна Остророга Гануш Фоннес, проте його діяльність у місцевих маєтках протектора не підлягає сумніву. Так само залишається відкритим питання про те, чи працював у Підгірцях голландський маляр Ян де Баан (його твори зберігалися в колекції місцевого замку)*[220].

Наведені приклади вказують на те, що вже у першій половині XVII ст. маґнатерія іноді спроваджувала на західноукраїнські землі малярів західноєвропейського походження. Проте все-таки це було рідкісне явище. Характерно, що король Ян III Собеський у своїх численних підльвівських

---

209 До краківского періоду його біографії див.: MNK. sygn. 691. s. 56. 65; sygn. 697. s. 100.

210 Mankowski T. Lwowski cech malarzy...— S. 51.

211 Gąsiorowski W. Cechi krakowskie...— S. 67.

212 Побіжну згадку про „численних" італійських малярів у Львові, в яких нібито міг вчитися Федір Сенькович (Шамардіна Н. Новознайдений твір Федора Сеньковича // Родовід. Наукові записки до історії культури України.— 1994.— Ч. 9.— С. 64) у контексті документальних даних про майстрів львівського малярського осередку випадає віднести до відомостей, які у поляків прийнято окреслювати поняттям „wiedza pozaźródłowa". Стосовно малярів західноєвропейського походження на західноукраїнських землях перед серединою XVII ст. див. прим. 207.

213 Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— S. 60.

214 ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 398, с. 1530.

215 Gąsiorowski W. Cechi krakowskie...— S. 24.

216 ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 395, с. 1552.

217 Там само.— Спр. 61, с. 1060.

218 Там само.— Ф. 43, оп. 1, спр. 109, с. 231; спр. 114, с. 54, 61, 76, 85, 94.

219 Александрович В. Малярський осередок...— С. 114.

220 Słownik...— T. 1.— S. 53 (там же раніша література).

резиденціях обходився переважно кадрами майстрів місцевого походження і саме на них будував свою політику в області малярства. Мартіно Альтомонте віднесений до Жовкви[221], як виявляється, цілком безпідставно[222]. Ґданський маляр Андреас Стех має стосунок до жовківського малярського осередку лише через виконану для місцевого парафіяльного костелу „Битву під Хотином“[223]. Ніяких слідів діяльности інших майстрів зарубіжного походження у підльвівських резиденціях Яна III не зафіксовано.

Лише у двох випадках європейську кар'єру вдалося зробити вихідцям із західноукраїнських земель. Юрій Шимонович-молодший після успішного перебування в Італії повернувся додому й працював переважно у Варшаві (Вілянові). Ян Зярнко, котрий, як згадувалося, вчився у Кракові, перед 1600 р. побував в Італії[224], вірогідно, працював там якийсь час на самому початку XVII ст.[225] За вцілілими пам'ятками найкраще відома його діяльність у Парижі. Однак у Європі майстер залишив слід лише в ґравюрі[226].

Наявні документальні матеріали для з'ясування внеску майстрів малярства в міжреґіональні та зарубіжні зв'язки західноукраїнського історико-культурного реґіону засвідчують як багатоплановість їх ролі, так і їх значну еволюцію впродовж XVI—XVII ст. У другій половині XVI ст. виділяються активністю майстри львівського середовища, які чимало працюють на Волині, їхні інтереси сягають також Поділля. Обидва вказані напрями дублюють їхні самбірські колеґи. Наприкінці століття виразно виступає роль краківського осередку в розвитку малярської традиції західноєвропейської орієнтації на західноукраїнських землях. Проте з переносом столиці до Варшави активність Кракова у даному напрямі швидко спадає.

З початку XVII ст. у мистецькому житті реґіону складається нова ситуація. У професіональному малярстві вона відзначена наближенням до західноєвропейської традиції. Характерним проявом цього процесу наприкінці століття стала творчість Юрія Шимоновича-молодшого на тлі активної діяльности майстрів українського походження в оточенні короля Яна III Собеського. Іншою стороною процесу було зростання активности провінційних малярських осередків і складення розгалуженої системи стосунків їх майстрів, творчість яких поширюється на Лемківщину та Закарпаття. З розквітом мистецької культу-

---

[221] Овсійчук В. А. Майстри українського бароккo...— С. 97—133.

[222] Александрович В. Західноукраїнський аспект біографії Мартіно Альтомонте // Другі наукові читання пам'яті Дмитра Шелеста.— Львів, 1994.— С. 16—18; його ж. Martynas Altomontė lietuvoje ir nauja jo anktyvosios biografijos koncepcija // Acta Academiae Artium Vilnensis.— Vilnius, 1995.— T. V.— S. 196—205.

[223] Про неї див.: Александрович В. С. Жовківська „Битва під Хотином“ — невідома сторінка творчої біографії Андреаса Стеха // Проблеми слов'янознавства.— Львів, 1990.— Вип. 42.— С. 59—66; його ж. Andrzej Stech malarzem króla Jana III Sobieskiego // Barok (Warszawa).— 1997.— N 2 (8).— S. 45—54.

[224] Łoziński W. [Komunikat] o lwowskich malarzach...— S. LIX.

[225] На таку можливість вказують окремі з найраніших відомих його ґравюр, передовсім нерозщуканий вид Флоренції 1601 р. та ще, може, портрет папи Льва XI: Sawicka S. M. Jan Ziarnko peintre-graveur polonais au son activité a Paris au premiere quart du XVIIe siécle // La France et la Pologne dans leurs relations artistique.— Paris, 1938.— Vol. 1.— P. 176, 187.

[226] Найповніший перелік його графічної спадщини див.: Sawicka S. M. Jan Ziarnko...

ри Києва в останніх десятиліттях XVII ст. його експансія сягає західноукраїнських земель, передовсім Луцька та навколишніх монастирів, де в орієнтації на київську традицію постають останні великі пам'ятки традиційного українського малярства на західноукраїнських землях[227]*. Як і раніше, шляхи розвитку малярської культури західноукраїнських земель визначаються внутрішніми закономірностями їх розвитку, що стосується не лише українських малярів, а й переважно майстрів польського походження, які культивували місцевий варіант західноєвропейської малярської традиції. У багатоплановій картині еволюції мистецького процесу малярі виступають як одна з активних творчих сил. Їхня діяльність, спрямована на поглиблення та зміцнення різнобічних мистецьких взаємозв'язків реґіону, була одним з важливих чинників культурного життя й виступала як один з вагомих факторів його еволюції.*

Наявні матеріали про роль майстрів малярства у мистецьких взаємозв'язках західноукраїнських земель XVI—XVII ст. вказують на існування розбудованої системи взаємних контактів як окремих майстрів, так і малярських осередків й історично укладених реґіонів мистецького життя. У рамках цієї системи діяли історично сформовані взаємозв'язки, поряд з якими в руслі еволюції мистецької культури впродовж XVI—XVII ст. складалися і виникали явища нового порядку, відображаючи процес утвердження і розвитку малярської культури XVII ст., звернутої „обличчям до Заходу" (Дмитро Чижевський), яка, проте, не втрачала власних духовних основ, визначених належністю до культурної традиції східного християнства.

Розгалужені контакти майстрів малярства як всередині українських земель, так і поза ними, закономірно, знаходили відображення у різних напрямах їхньої творчої діяльности, проте відносна нечисленність збережених пам'яток та, насамперед, актуальний стан дослідження вцілілого корпусу пам'яток XVI—XVII ст. ускладнюють повноцінні наукові студії над відображенням мистецьких взаємозв'язків українських земель у конкретних пам'ятках малярства. Джерельний аспект цієї проблеми дає змогу вже нині висвітлити окремі важливі сторони як внутрішнього розвитку української мистецької культури, так і її зовнішніх взаємозв'язків, розширити уявлення про роль і місце українського малярства у східноєвропейському культурному процесі. Документальні студії над роллю майстрів малярства у мистецьких взаємозв'язках західноукраїнських земель демонструють можливості та перспективи традиційно недооцінюваного й цілком занедбаного у нас аспекту історико-мистецьких досліджень. Його відродження й органічний розвиток — один з важливих кроків до формування давно назрілої нової дослідницької ситуації у студіях над мистецькою спадщиною українських земель.

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

[227] Проблема київських зв'язків волинського малярства перелому XVII—XVIII ст. вперше у такому світлі подана: Александрович В. С. Мистецьке середовище Луцька та навколишніх монастирів біля перелому XVII—XVIII ст. // Волинська ікона: проблеми історії, вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П. М. Жолтовського.— Луцьк, 1994.— С. 13—15. Пор.: його ж. „Легенда Йова Кондзелевича"...— С. 18—19.

ДО ІСТОРІЇ ЄВАНГЕЛІЯ XVI СТОЛІТТЯ З НОВГОРОДА

У Новгородському історико-архітектурному музеї-заповіднику зберігається Євангеліє тетр XVI ст. (КП 21921 КР-І). У літературі воно дістало назву „Новгородське", що зовсім, проте, не відповідає дійсності. Якщо вже й треба якось вирізнити цей кодекс з-поміж інших пам'яток такого типу, то можна назвати його, за місцем зберігання, Євангелієм з Новгорода, так, як названо придбане в останні роки в м. Коврові (Володимирська обл.) Євангеліє XIV ст., виготовлене на заході України, — Євангелієм з Коврова. Взагалі, українські рукописні книги, які давно вивезено з України і які потрапили до російських книгосховищ, згодом, передусім, якщо вони не мали вихідних даних, а інколи й з такими даними, як, наприклад, знаменитий Київський Псалтир 1397 р., почали ототожнювати з російськими манускриптами, а потім і зовсім причислили до російських пам'яток. Виокремлення ще багатьох українських рукописних книг з російської книжности і повернення їх на батьківщину — нагальне завдання наших науковців і урядових установ[1]. *Коли вивезено з України розглядуване Євангеліє, ми не знаємо. В рукописі вміщено два записи. Перший зроблено на звороті мініатюр і перших початкових аркушів кожного Євангелія. Запис дуже пошкоджений: у ньому є затерті місця, втрачено окремі слова та цілі рядки. У реконструйованому вигляді він читається так (подаємо в російській транскрипції): „Положил на престол в храм святой Софии премудрости божии и великих чудотворцев Никиты и Ивана тетре святое евангелие господин преосвященный Леонид архиепископ Великого Новгорода и Пскова по своей души и по своих родителех писаны в лице(х) поминати их доколе мир стоит. (А ще кто покусится сию книгу продати или похитити) и тот судится со м(ною в день) страшного суда. Лета 7083 третьего месяца марта в 1 день". Де придбав книгу архиєпископ Леонід і коли, не відомо. У середині XVII ст. рукопис було вилучено із Софійського собору — можливо, це зробив патріарх Никон — і передано заснованому Никоном у 1653 р. Іверському Валдайському монастиреві. Пізніше Євангеліє було повернене в Новгород, в єпархіальне сховище старожитностей, а звідти передане в Новгородський історико-художній музей (тепер Новгородський історико-архітектурний музей-заповідник).*

Другий запис уміщено в кінці книги: **„Слава ради великаго б҃а маралъ Андрѣчина многогрѣшны~"**. *До речі, цьому майстрові належить оздоблення ще одного рукопису — Служебника XVI ст. (Москва, Державний*

[1] Див. нашу статтю: Українська рукописна книга за рубежем: До питання про повернення в Україну культурних цінностей // Палітра друку.— 1994.— № 1.— С. 38—41.

історичний музей, Воскр. 3) з підписом: „Мазал Андрнчина мно(гогр)ѣ(шнын)“, а також трьох мініатюр без підпису, вклеєних у Холмське Євангеліє XIII ст. (Москва, Російська державна бібліотека, Рум. 106). До речі, записи художників у наших рукописних книгах дуже рідкісні. Зокрема, з відомих нам 484 імен майстрів манускриптів художникам належать тільки 28. Переписувачі книг звичайно називали тільки своє ім'я, інколи подавали факти з власної біографії[2].

Однак повернімося до першого запису архиєпископа Леоніда. Це звичайний вкладний запис, і його дата — 1575 р. — аж ніяк не може свідчити про час написання книги, тим більше, про її написання саме в Новгороді, як гадають деякі російські дослідники[3]. *Рукопис створено, поза сумнівом, раніше і не в Новгороді. Про це вже є певна література*[4]; *одну публікацію, дуже для нас цінну, ми назвемо далі. Але ось що показово. У російських книго- і мистецтвознавців склався настільки закостенілий стереотип привласнення чужих творів, що навіть у тих випадках, коли вони самі бачать, що досліджуваний матеріал суперечить заздалегідь виробленим висновкам, відмовитися від них не можуть. Таке досі спостерігається щодо найдавнішого і найвизначнішого українського кодексу — Остромирового Євангелія 1056—1057 рр. (зберігається у Санкт-Петербурзі, в Національній російській бібліотеці), унікальної пам'ятки музичної культури кінця XI — початку XII ст. — Уставу студійського церковного і кондикаря (Москва, Третьяковська галерея), згадуваного вже Київського Псалтиря 1397 р. (Санкт-Петербург, Російська національна бібліотека) та ін. Перелік таких пам'яток можна продовжити.*

Характерним у цьому плані і Євангеліє, яке ми розглядаємо. Йому присвячена ґрунтовна стаття російського дослідника Ю. Дмитрієва[5]. *Варто простежити логіку цього досвідченого мистецтвознавця. Автор докладно розглядає мініатюри рукопису. Дослідник помітив такі нові риси у творчості майстра Андрійчини, які, за його словами, незнані російському мистецтву XVI ст.: використання елементів лінійної перспективи, застосування реалістичної світлотіні в моделюванні форми, введення в композицію елементів реальної архітектури, пейзажу тощо*[6]. *І далі автор пише: „Зіставлення мініатюр Андрійчини з російським живописом XVI ст. виявляє не схожість художніх прагнень, а, навпаки, їх глибоку відмінність“. „Мініатюри Андрійчини, — провадить далі дослідник, — не характерні й для російських пам'яток XVII ст., якщо їх порівняти з останніми“*[7]. *Ю. Дмитрієв зауважив навіть, що Андрійчина працю-*

---

[2] Див. докладніше про це у нашій праці: Мистецтво української рукописної книги.— Львів, 1993.— С. 27—28.

[3] Див., зокрема: Свирин А. Н. Искусство книги Древней Руси.— Москва, 1964.— С. 44.

[4] Миляєва Л. С. Майстер XVI ст. Андрійчина // Українське мистецтвознавство.— К., 1971.— Вип. 5.— С. 162—179; Логвин Г. Н. З глибин. Давня книжкова мініатюра XI—XVIII століття.— К., 1974.— С. 150—152; Запаско А. П. Ренесансные мотивы в украинском рукописном искусстве середины XVI в. // Книговедение и его задачи в свете актуальных проблем советского книжного дела. Серия рукописной книги: тезисы докладов.— Москва, 1974.— С. 12—16.

[5] Дмитриев Ю. Н. Одна из лицевых рукописей Новгорода // Из истории русского и западноевропейского искусства.— Москва, 1960.— С. 61—80.

[6] Там само.— С. 73.

[7] Там само.— С. 76—77.

вав розчиненим золотом, якого не знали російські мініатюристи XVI ст., та що початок запису Андрійчини, в якому митець згадав своє ім'я: „**Слава ради великаго Ба маралъ Андрѣчина многогрѣшны**~“, *не трапляється у підписах російських митців і „може свідчити про походження художника з Білорусії або України“*[8]. *Усе це слушні спостереження. Саме за згаданими ознаками художнього стилю мініатюр, а також письма (почерку) й орнаменту рукопис віднесено до середини XVI ст., до кола таких відомих пам'яток ренесансного стилю волинського реґіону, як Загорівський Апостол 1554 р. і Пересопницьке Євангеліє 1556—1561 рр. Але Ю. Дмитрієв робить висновок: дату вкладного запису архиєпископа Леоніда 1575 р. можна вважати роком написання рукопису, а місцем створення пам'ятки є Новгород.*

Ми вже назвали кілька публікацій, в яких у тій чи іншій мірі дано характеристику і творчій манері Андрійчини, і тим пам'яткам, які він оздоблював. Але є ще одна праця, про яку ми обіцяли згадати. Це ґрунтовна стаття, що з'явилася ще 1924 р., проте чомусь не потрапила в поле зору ні російських, ні українських дослідників. Ідеться про публікацію видатного літературо- і мовознавця, академіка російської і української академій наук В. Перетца під досить промовистою назвою „Псевдоновгородское Евангелие 1575 г.“[9] *У ній наведено дуже вартісну арґументацію, якої бракувало мистецтвознавчим студіям. На початку статті В. Перетц коротко спиняється на художніх особливостях рукопису і ставить питання про те, чи не вшито пергаментні аркуші з мініатюрами після 1575 р. та чи можна вважати їх, як і орнаментацію деяких сторінок, продуктом новгородської творчости, яка перебувала під сильним впливом Заходу, а чи треба шукати батьківщину рукопису і її прикрас деінде? Відповідь автора така: „Якщо ми звернемо увагу на орнаментацію рукопису, то, без сумніву, повинні будемо рішуче і неґативно відповісти на питання, чи має вона якийсь стосунок до Новгорода“*[10]. *„Ця орнаментація, — зазначає далі В. Перетц, — є ренесансною і близька до таких же прикрас Загорівського Апостола і Пересопницького Євангелія, хіба що трохи грубша і простіша“*[11]. *У такому ж дусі вчений характеризує мініатюри і письмо (почерк) рукопису, відзначаючи їх близькість до названих волинських пам'яток.*

Особливу увагу в статті В. Перетц приділив орфографії рукопису, питанню, якого досі ніхто — ні в російській, ні в українській літературі — не порушував. Автор зазначає, що Євангеліє з Новгорода має типові особливості молдово-болгарської орфографії[12]: **ѫ** *і* **ѧ** *використовуються правильно:* сатанѫ, зовѫще, гл҃хѫ. *Інколи на місці* **ѫ** *трапляється* **ѧ** *і навпаки. Однак на такому тлі помітні характерні русизми: заміна* **ѫ** *на* **у**: моужа, женоу *і навпаки. Писар намагається надати своїй праці церковнослов'янського вигляду, звідси:* бѣжъство, пѫщее глашение. *Помічено такий випадок, який вказує начебто на акання:* алекстирь. *Після*

[8] Дмитриев Ю. Н. Одна из лицевых рукописей...— С. 76.

[9] Перетц В. Н. Псевдоновгородское Евангелие 1575 г. // Историко-литературный сборник, посвящённый В. М. Срезневскому (1891—1916).— Ленинград, 1924.— С. 264—268.

[10] Там само.— С. 267.

[11] Там само.

[12] Там само.— С. 266.

цих зауважень В. Перетц запитує: „А чи є [в Євангелії з Новгорода] новгородизми: плутання **ц-ч, шч** *замість* **жд** *[...] ми не знаходимо. Є тільки* **и** *на місці* **ѣ** *і навпаки"*[13]. *„Ці дані, — пише автор, — свідчать не на користь новгородського походження пам'ятки, а радше вказують на прикордонні місцевості, де межувало білоруське населення з малоруським і де в XV ст. болгарська орфографічна мода була поширеним явищем"*[14]. *В. Перетц у підсумку робить висновок про те, що за орфографічними прикметами, так само, як і за художніми, Євангеліє з Новгорода належить до волинської групи пам'яток. „Про новгородське його походження не може бути й мови"*[15].

Отже, Євангеліє з Новгорода з його виразним ренесансним оздобленням і характерними говірковими прикметами створено не в Новгороді, а в північно-західному реґіоні України, власне, на Волині, звідки походять визначні пам'ятки рукописного мистецтва доби Відродження — Загорівський Апостол 1554 р. і Пересопницьке Євангеліє 1556—1561 рр., і датувати його треба, безперечно, раніше, ніж указано у вкладному записі (1575), принаймні на 25 років.

*Тут до речі було б сказати і про згаданий Київський Псалтир 1397 р., оздоблений 302 філіґранними мініатюрами, факсимільне видання якого з науковим апаратом вийшло 1978 р. У манускрипті є запис каліграфа з точною вказівкою місця його створення: „...***а пїсана в градѣ в Кїєвѣ***". Автор наукового апарату Г. Вздорнов, не знайшовши у Київському Псалтирі прикмет „малоросійського наріччя", оголосив пам'ятку твором не київської, а московської писемности. У мистецтвознавчій літературі уже дано належну відповідь цій недостойній вигадці. Тепер маємо з цього приводу працю лінґвіста. У 5 номері часопису „Мовознавство" за 1993 р. уміщено ґрунтовну статтю члена-кореспондента НАН України В. Німчука „Українська мова в Київському Псалтирі 1397 р.", яка повністю спростовує фальсифікаційну суть згаданого апарату до мовних особливостей видатної пам'ятки українського рукописного мистецтва.*

Яким ЗАПАСКО

---

[13] Перетц В. Н. Псевдоновгородское Евангелие...— С. 266.

[14] Там само.— С. 266—267.

[15] Там само.— С. 268.

НОВИЙ ДОКУМЕНТ ПРО ДЕКОРАЦІЮ ІНТЕР'ЄРУ КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРУ ІВАНА БОГОСЛОВА В ЛУЦЬКОМУ ЗАМКУ

Документ, що публікується далі, походить з актової книги № 35 Луцького гродського суду (фонд 25) за 1586 р., що зберігається в Центральному державному історичному архіві України у Києві. Документом із книги Володимирського гродського суду за 1591 р. про „образ на муре намалеваный Иоана Богослова"[1] та невеликими фраґментами фресок лику Христа XIV або початку XV ст. з північної стіни храму[2], що, очевидно, є частиною композиції „Воскресіння—Сходження в ад"[3], обмежується поки що коло відомих документальних свідчень про фресковий живопис інтер'єру цієї церкви. Введення цього документа в науковий обіг доповнить поодинокі відомості про художнє оформлення кафедрального собору Івана Богослова в Луцькому замку.

Цей матеріал не був опублікований у виданнях Київської археографічної комісії, хоча ще на початку діяльности Тимчасової комісії для розгляду давніх актів, на третьому її засіданні 21 січня 1844 р., дійсний член Комісії, надвірний радник, професор Київського університету В. Домбровський запропонував для публікації в „Памятниках, изданных Временной комиссией для разбора древних актов" виявлені в луцьких та володимирських гродських книгах важливі документальні пам'ятки з історії церковної унії[4]. Тоді йшлося про луцькі книги за 1561, 1569, 1570, 1573, 1581, 1585, 1640 та 1650 рр.[5] Оскільки виявлених документів з історії церковної унії було явно недостатньо, професор М. Іванішев як редактор вирішив обмежитися виданням тільки матеріалів з актових книг створеного у квітні 1852 р. Київського центрального архіву[6]. Тому справи єпископа Кирила Терлецького, в тому числі й виявлені в луцькій грод-

---

[1] Центральний державний історичний архів України у Києві (далі — ЦДІА України у Києві), ф. 28, оп. 1, спр. 24, арк. 377 зв., 378. Опубл.: Архив Юго-Западной России (далі — Архив ЮЗР).— К., 1859.— Ч. 1, т. 1.— № 70, с. 292—295.

[2] Малевская М. В. Исследования в Луцком замке и в с. Зимно // Археологические открытия 1986 г.— Москва, 1988.— С. 305—307.

[3] Александрович В. Українське малярство XIII—XV ст.— Львів, 1995.— Вип. 1.— С. 71.

[4] ЦДІА України у Києві, ф. 442, оп. 152, спр. 232, ч. 1, арк. 159 зв.—162; Журба О. І. Київська археологічна комісія 1843—1921.— К., 1993.— С. 145—146.

[5] ЦДІА України у Києві, ф. 442, оп. 152, спр. 232, ч. 1, арк. 42 зв., 64, 65, 67, 104 зв., 105 зв., 260, 320.

[6] Левицкий О. И. Пятидесятилетие Киевской комиссии для разбора древних актов (1843—1893).— К., 1893.— С. 76, 77, 79, 89.

ській книзі № 35 за 1586 р., були опубліковані тільки 1859 р. — у першому томі частини першої „Архива Юго-Западной России. Акты, относящиеся к истории православной церкви Юго-Западной России. (1481—1596 гг.)“ за редакцією М. Іванішева. Документ, що публікується, зі зрозумілих причин, не знайшов свого місця серед 123-х документів першого тому першої частини „Архива“ — збірку було сформовано з тематично актуальніших документів, тобто королівських указів, грамот, папських булл, патріарших грамот, розпоряджень місцевих духовних властей, актів православних та уніатських соборів, протестацій, скарг, що висвітлюють історію православної церкви та ідейну й політичну боротьбу, яка точилася в середині та навколо неї до Берестейської унії й після її затвердження 1596 р.

Описання актових книг судово-адміністративних установ Правобережної України було розпочато у 1862 р.[7] *Але це джерело й надалі залишалося поза увагою дослідників також тому, що луцька гродська книга № 35 не потрапила до числа описаних актових книг Київського центрального архіву давніх актів, тоді як попередня книга № 34 (2068) за 1585 р. та наступна, № 37 (2069) за 1587 р. мають внутрішні описи. У „Списку актових книг“ цю книгу під № 2110 вміщено серед актових книг кінця XVI ст.*[8] *У 1923 р. Археографічна комісія АН УРСР запропонувала нову інструкцію для описання актових книг*[9]. *Після 1925 р. до книги № 35 був складений інвентарний опис*[10], *який аж ніяк не сприяє оперативному виявленню документів з історії мистецтва, але може зорієнтувати на номери документів з історії церкви. І тільки в 1998 р. старший науковий співробітник відділу давніх актів ЦДІА України у Києві В. Страшко склав поактовий внутрішній опис до луцької гродської книги № 35.*

Документ, що публікується, належить до низки матеріалів про тривалу боротьбу луцького й острозького єпископа К. Терлецького за повернення маєтностей, що належали Луцько-Острозькій єпископії й були розорені, розпродані родичам та друзям попереднім єпископом Йоною Борзобагатим-Красенським[11]. *Це, власне кажучи, заява протопопа церкви св. Дмитра і соборного духовенства (крилошан) церкви Івана Богослова від імені єпископа Терлецького про те, що гривна, яку, на його розпорядження, повинні були підвісити до образа св. Спаса на північно-східному стовпі правого крилосу церкви, мала бути золотою, а насправді, як з'ясувалося після огляду гривни ремісником, була латунною, позолоче-*

[7] Попова Л. Описання актових книг у Відділі стародавніх актів ЦДІА УРСР // Науково-інформаційний бюлетень.— 1958.— № 3 (33).— С. 77; Купчинський О. А. З історії створення науково-довідкового апарату до фондів судово-адміністративних установ України XV—XVIII ст. // Архіви України.— 1976.— № 1.— С. 33.

[8] ЦДІА України у Києві, ф. 237, оп. 1, спр. 73, арк. 41.

[9] Романовський В. Архів стародавніх актів та його фонди // Центральний архів стародавніх актів у Києві.— К., 1929.— С. 24, 25, 26.

[10] ЦДІА України у Києві, ф. 25, оп. 1, спр. 501, арк. 1—7.

[11] Архив ЮЗР.— Ч. 1, т. 1.— № 44, с. 197—198; № 46, с. 204—212; № 51, с. 223—227; № 52, с. 228—231; Иванишев А. Кирилл Терлецкий // Русская беседа.— 1858.— Т. 3, кн. 1.— С. 9—15; Левицкий О. Южно-русские архиереи в XVI—XVII в. // Киевская старина.— 1882.— № 1.— С. 49—100; Ульяновський В. І. Історія церкви та релігійної думки в Україні.— К., 1994.— С. 98—99.

ною. В документі згадується факт передачі Луцько-Острозької єпископії минулого, 1585 р. Терлецькому та йдеться про те, що „скарби церковные в скарбницы на гори в церкви были списованы, там же, дей, грувна от образа Спасова...“ Але такого реєстру церковних скарбів з докладними відомостями про гривну в актових книгах не виявлено. До того ж у своїй заяві від 17 вересня королівський коморник Миколай Рокицький доводить до відома Луцького гродського суду, що 9 вересня того ж року разом з возними Луцького і Володимирського повітів Яськом Опарипеським та Ісакієм Долмацьким прибув до Луцька для прийняття всіх церковних маєтностей єпископії і перш за все церкви Івана Богослова та її передачі Терлецькому. Але ні привілеїв, ні листів на маєтки та фільварки, ні попередніх інвентарних описів цінностей і маєтків, згідно з якими подавалася єпископія Йоні Борзобагатому-Красенському, не знайшов; тоді ж духовенство й церковні слуги свідчили, що такі привілеї та фундуші на кожний маєток та двір „были в скарбе церковном, а тепер их нет“[12]. *Те саме підтвердили у своєму „визнанні“ возні Опарипеський та Долмацький*[13]. *Якою була гривна до передачі єпископії Терлецькому не відомо, але його підозра щодо підміни золотої гривни латунною була небезпідставною, її доля могла бути подібною до долі інших церковних маєтностей та скарбів, що висвітлюється листом-зізнанням Рокицького, записаним до книги Володимирського гродського суду в 1589 р. У цьому документі протопіп та священики заявляють, що невістка єпископа Красенського разом із синами Костянтином та Василем „будучи при смерти владычней, взявши, дей, до рук своих рызницу из сребром церковным и уберы епископие и скрыню с прцвильями и з ынъшими многими речами церковными побрали и себе привлащили [...] взяли, то ест с тое скрыни все привилья [...] до тое церкви соборное належачие и сребро и книги церковные [...] взяли привилей головный великого князя Люборта на церков соборную [...] а с церкви взяли хрест золотый великий роботы велми коштовное везеное с каменем дорогим, который стоял тисеча золотых, камен великий дорогий из образу Пречистое Светое выняли и взяли, и до Кгданска продати отослали, которого шацовал шестсот таляров, Евангелие, сребром оправленое...“*[14] *і т. д.*

Документ підготовлено до публікації на основі „Методичних рекомендацій по передачі текстів документів XVI—XVIII ст.“, розроблених 1986 р. центральними державними історичними архівами України в Києві та Львові (автори В. Страшко, У. Єдлінська), а також „Правил видання пам'яток української мови XIV—XVIII ст.“[15] *та „Правил видання пам'яток, писаних українською мовою та церковнослов'янською української редакції“*[16].

---

[12] ЦДІА України у Києві, ф. 25, оп. 1, спр. 34, арк. 1095 зв.; Архив ЮЗР.— Ч. 1, т. 1.— № 43, с. 195—196.

[13] ЦДІА України у Києві, ф. 25, оп. 1, спр. 34, арк. 1043 зв.—1044 зв.

[14] Там само, ф. 28, оп. 1, спр. 22, арк. 306 зв.— 310 зв.; Архив ЮЗР.— Ч. 1, т. 1.— № 46, с. 205—208.

[15] Правила видання пам'яток української мови XIV—XVIII ст. / Упоряд. М. М. Пещак, В. М. Русанівський.— К., 1961.

[16] Німчук В. В. Правила видання пам'яток, писаних українською мовою та церковнослов'янською української редакції.— К., 1995.— Ч. 1. Проект.

Документ публікується критично-дипломатичним методом, який передбачає збереження основних елементів графіки та орфографії першоджерела, але дозволяє публікаторові вносити деякі елементи нинішньої орфографії та пунктуації, котрі не спотворюють текст і водночас полегшують його сприймання. Метаграфування тексту здійснювалося сучасним шрифтом із доданням букв, яких немає в сучасній українській абетці: **є, ѡ, ѳ, ѣ**, *буква* **ѧ**, *передається знаком* **я**. *Відповідно до оригіналу метаграфувалися букви* **є, е, и, ѣ, ы, ъ** *незалежно від їхньої ролі та позиції у слові. Графічний елемент, що передає в більшості випадків звук „й“, друкується курсивним* ***и***. *Діакретичні знаки не зберігаються. Надрядкова ліґатура на місці „стенографічного знака“, що нагадує „малу сигму“, передається розчленованою, вводиться в рядок і набирається курсивом як* ***го***. *Вводилися в рядок і набиралися курсивом також буквосполучення* ***ст*** *та всі інші надрядкові букви. Скорочені слова під титлами не розкриваються, титла зберігаються. Велика буква пишеться згідно з нинішніми правилами орфографії. Текст друкується без відзначення кінця рядків, але кінець сторінки відзначається двома похилими рисками (//). Текст документа розбитий на клаузули відповідно до вимог дипломатики. Нинішні розділові знаки вживаються в публікації згідно з розумінням публікатора та сучасними правилами пунктуації.*

Володимир КРАВЧЕНКО

ДОДАТОК

1586 р., квітня 20. Луцьк.— Заява єпископа луцького і острозького Кирила Терлецького та соборного духовенства про результати огляду гривни від образу св. Спаса із луцького кафедрального собору Івана Богослова

Справа єго милости ѡ*т*ца владики и крилошан луцъких.

Року тисеча пя*т*сотъ ѡсмъдесятъ шостого, мсца апрѣля двадцатого д҃ня.

Пришедши на вряд кгродски*и* в замокъ господарски*и* Луцки*и*, до мене Стеѳана Кнегинински*и*ского, намес*т*никъ* подстароства луцкого, велебъны*и* Демянъ, дмитровски*и* протопопъ, и вси крилошанє церкви соборное луцъкоє Светого Ивана Богослова, именемъ єго милости ѡ*т*ца Кирила Терлецъкого, владики луцъкого и ѡстрозъско*го*, старшого, пастыра своєго, та*к* теж и сами ѡ*т* себє ѡповедали, иж, де*и*:

Кгды єписко*пя* луцкая в року прошломъ ѡсмъдеся*т* пятомъ черезъ дворенина господарского пана Миколая Рокицъкого єго милости ѡ*т*цу владицє луцъкому была подавана, тогды, де*и*, и скарбы церковныє в скарбницы на гори въ церкви были списованы. Тамъ же, де*и*, гри*вна* ѡ*т* образа Спасова, которы*и* во столпє муравано*м*ъ на право*м*ъ крилосє

---

* Має бути намес*т*ника.

єстъ // намалеван, староветчная, место золотоє, с каменемъ єстъ подана. А кгды, ден, теперъ на свято наше греческоє Воскресеня Христова єго милостъ ѡтецъ владика луцъкии тыє скарбы ку ѡзъдобе, церковныи, выносити и до ѡбразов поприветшовати был росказал, а хотѣчи мѣти ведомостъ ѡ тои гривъне, если золотая єсть албо нѣтъ, ремесника прибавившы, казал спробовати. Которыи, ден, поведил ижъ єст мосязовая позълотистая, а камене простоє быти на неи поведалъ. В чомъ, ден, абы єго милостъ ѡтецъ владика яко старшии нашъ, такъ тежъ и мы при єго милостъю крилошане мнимання якого на собе не понесли, передъ вашмостъ пане наместнику тую гривну покладамы и ѡповедаєм.

И просили помененыє всѣ крылошане именемъ єго милости ѡтца владики и ѡт себе сами, абы тоє их ѡповедане до книг кгродских луцкихъ было записано.

Што я записати казал.

ЦДІА України у Києві, ф. 25, оп. 1, спр. 35, арк. 344 зв.—345. Оригінал.

ПРОТОКОЛИ „ТОВАРИСТВА ОХОРОНИ УКРАЇНСЬКОЇ СТАРИНИ У ЛЬВОВІ“ ВІД 1914 РОКУ

На початку XX ст. в українському суспільстві Галичини посилився рух за збереження пам'яток народної культури, передусім давньої сакральної дерев'яної архітектури, іконопису, скульптури, рукописних та стародрукованих книг — усього, що в тогочасних часописах означалось як „українська старина“.

Українські товариства — Наукове товариство ім. Шевченка, „Просвіта“, Ставропігійський інститут, заснований у 1905 р. Церковний музей (з 1909 р. — Національний музей у Львові), не в змозі були розв'язати цю проблему в повному обсязі.

Зі сторінок тодішніх українських часописів дедалі частіше чути було заклики на зразок: „Народну культуру повинні ми зберігати, [...] бо лише сей народ у праві заняти відповідне становище серед інших, котрий внесе щось нового до всесвітньої цивілізації“[1]. Позбавлені узаконеної охорони, пам'ятки духовности українського народу нищилися[2].

Така ситуація щораз більше хвилювала українську інтеліґенцію. В її середовищі усвідомлювано потребу створити позадержавну структуру, що взяла б на себе справу збереження пам'яток давньої сакральної, передусім дерев'яної, архітектури та мистецтва в Галичині.

Національний музей у Львові, який очолював І. Свєнціцький і діяльність якого скеровував і матеріально забезпечував митрополит А. Шептицький, був тим осередком, навколо якого гуртувалися найактивніші поборники національної культури. Не випадково ідея створення громадської організації з охорони пам'яток української культури, мистецтва визріла саме в цій інституції.

В архіві Національного музею збереглися протоколи установчих та інших засідань новоствореного в Галичині „Товариства охорони української старини у Львові“.

Першопочатки задуму утворення Товариства належать до 1913 р. У вересні того року в приміщенні музею відбулися чи не перші організаційні збори зі створення товариства захисту пам'яток української культури. Офіційно ініціатором їх скликання виступив директор музею І. Свєнціцький. Протоколу тих зборів немає. З газетної інформації

---

[1] Гребеняк В. З життя і думки: народна і національна культура // Діло.— 1913.— 14 жовт.

[2] Вандалізм // Діло.— 1913.— 11 черв.; Г. Ш. Рятуймо нашу церковну штуку // Там само.— 5 верес., а також № 193, 194, 195 (статті без підпису).

відомо, що на них були присутні С. Томашівський, І. Левинський, В. Щурат, І. Свєнціцький, Р. Сушко, І. Кревецький, Б. Барвінський, М. Сосенко, Пушпинський, О. Кошакевич, В. Гребеняк. Збори відзначили, що провідною ідеєю створюваного товариства „... має бути дати змогу Товариству зорганізувати в собі найширші круги нашої інтеліґенції, щоби при її участі з її помічню остаточно забезпечити перед загином незнищені ще досі пам'ятники нашої культури“[3].

Установчі, „конституючі“ збори Товариства відбулися 15 лютого 1914 р. також у приміщенні Національного музею.

Присутніх на них було більше, ніж на попередніх, а саме: В. Нагірний, С. Томашівський, В. Шухевич, В. Щурат, О. Колесса, О. Барвінський, Ф. Колесса, З. Кузеля, Я. Пастернак, В. Гребеняк, С. Смаль-Стоцький, І. Левинський та інші відомі діячі української культури. Це був цвіт тодішньої української галицької інтеліґенції.

Публіковані протоколи окреслюють коло найважливіших актуальних завдань Товариства. Зокрема, на пропозицію о. О. Стефановича, яку підтримали В. Шухевич, О. Колесса, О. Барвінський та С. Томашівський, у протоколі записано про необхідність внести „до Сойму і парляментарної репрезентації“ пропозицію про організацію Крайової комісії консерваторів з вимогою „національного поділу Збору консерваторів і відповідного розмежування обсягу діяльности кождої національної секції“. Про права й обов'язки членів Товариства говорив І. Свєнціцький. На пропозицію В. Щурата та Є. Рудницького окремим пунктом у протоколі було записано, що „одноголосно ухвалено іменувати“ митрополита А. Шептицького „за особливі заслуги положені для збереження пам'яток української старини першим почесним членом Товариства“.

Протоколи засідань Виділу — керівного органу Товариства — від 17 лютого, 16 березня та 21 травня 1914 р. дають змогу простежити загальний напрям прагнень Товариства, почавши з налагодження відносин з так званою Центральною консерваторською комісією у Відні, Комісією консерваторів Східної Галичини, якою керували поляки, намісництвом, складання відповідних відозв про збереження пам'яток, організації дискусій тощо. Вони свідчать про продуману і цілеспрямовану його діяльність, скеровану на кардинальне поліпшення збереження пам'яток культури.

Товариство припинило свою діяльність в роки Першої світової війни, тоді, коли вже були створені теоретичні й практичні передмови повновартісного і результативного його функціонування. Причин цього у протокольній книзі не зафіксовано. Проте здається обґрунтованим припущення, що криються вони насамперед у воєнній розрусі. Окремі члени Товариства були мобілізовані, інші (В. Гребеняк, Р. Сушко) виїхали на Захід. 19 листопада 1914 р. арештовано митрополита Андрея Шептицького та вивезено в Росію. До Львова він повернувся аж у травні 1917 р. 30 червня 1915 р. вивезено до Києва І. Свєнціцького (до Львова повернувся 28 лютого 1918 р.). Творилися нові історичні умови, які вимагали інших підходів до розв'язання проблем збереження української старовини.

[3] Гребеняк В. Заснування товариства охорони української старини // Діло.— 1913.—29 верес.; Руслан.— 1913.— 29 верес.— Ч. 216.

Ці невеликі за обсягом документи — усього десять сторінок, писаних рукою В. Гребеняка та І. Кревецького, мають неперехідне значення для об'єктивного висвітлення історії української культури другого десятиліття XX ст.

Микола МОЗДИР

ДОДАТОК

Конституючі збори членів „Товариства охорони української старини у Львові"
15 лютого 1914 р.

Присутні: Василь Нагірний, С[тепан] Томашівський, Осип Ганінчак, о. Александер Стефанович, проф. Волод[имир] Шухевич, др. Василь Щурат, Євген* архитект, Ол[ександр] Колесса, Олександр Барвінський, Філярет Колесса, інж. Вол[одимир] Дидинський, Ів[ан] Кревецький, Богдан Барвінський, Я[рослав] Пастернак, Волод[имир] Гребеняк, В[асиль] Панейко, Ст[епан] Рудницький, Ол[екса] Назаріів, др. З[енон] Кузеля, др. С[тепан] Смаль-Стоцький.

Засідан[є]

На внесеня д[окто]ра І[ларіона] Сьвєнціцького покликано на голову зборів проф[есора] Волод[имира] Шухевича, а на секретаря В[олодимира] Гребеняка.

Приступлено до вибору Виділу Товариства:

Вибрано: головою проф[есора] Волод[имира] Шухевича.

До Виділу увійшли:

— як виділові: Д[окто]р І. Сьвєнціцький, І. Кревецький, др. В. Щурат, о. Й. Боцян, др. Б. Барвінський, проф. І. Левинський.

Як містовиділові: В. Гребеняк, інж. В. Дидинський, М. Сосенко.

До Контрольної комісії вибрано: проф. Ст. Рудницького, інж. В. Нагірного, інж. О. Ганінчака.

О[тець] Стефанович вносить, аби віднестися до Сойму і парляментарної репрезентації в справі організації Краєвої комісії консерваторів. В сій справі забирали голос проф. В. Шухевич, проф. О. Колесса, рад[ник] О. Барвінський і проф. Ст. Томашівський. Поручено Виділови жадати національного поділу Збору консерваторів і відповідного розмежуваня обсягу діяльности кождої національної секції.

Опісля ухвалено висоту членської вкладки, іменно 6 к[орон] річно.

Дальше пояснює др. І. Сьвєнціцький цілі і задачі Товариства. Аби членів із сим точно познайомити і вказати їм на їх обов'язки, просить інж. В. Дидинський Виділ видати відповідну інструкцію.

* Прізвище не прочитується.

В дискусії забирали голос дальше О. Назаріїв, др. Ст. Рудницький і др. І. Сьвєнціцький. Вислідом й було жаданє, аби в працях Товариства узглянднити побіч памяток старини і побут народа та памятки природи. Жаданя сі будуть узгляднені в окремім реґуляміні.

Др. В. Щурат вносить, аби з огляду на великі заслуги екс[целенції] митр[ополита] ґр[афа] Андрея Шептицького вислати до нього спеціальну депутацію з прошенєм о опіку над Товариством.

Др. Ст. Рудницький висловлює окремо бажанє до Виділу, аби він прийшов на перші Загальні Збори з внесенєм іменувати екс[целенцію] митр[ополита] ґр[афа] А. Шептицького почесним членом Товариства.

Аби вдоволити сьому жаданю зараджено коротку перерву в обрадах зборів, в часі котрої Виділ відбув перше засіданє. Потім прийшов Виділ на Загальні збори зі жаданим внесенєм.

Одноголосно ухвалено іменувати екс[целенцію] митр[ополита] ґр[афа] А. Шептицького за особливі заслуги положені для береженя памяток української старини першим почесним членом Товариства.

Володимир Гребеняк

I. Засіданє Виділу. 15. II. [1]914 [р.]

Ухвалено прийти на Загальні Збори з внесенєм, іменувати екс[целенцію] митрополита ґр[афа] Андрея Шептицького першим почесним членом Товариства.

[підпис не відчитано] Володимир Гребеняк

II. Засіданє Виділу. 17. II. 1914 [р.]

Присутні: В. Шухевич, Й. Боцян, В. Щурат, Іл. Свєнціцький, В. Дидинський, Б. Барвінський, Ів. Левинський, В. Гребеняк, Ів. Кревецький.

1. Виділ уконституювався вибираючи:
заст[упником] голови: Іл. Свєнціцького
касієром: о. Й. Боцяна
секретарем: Ів. Кревецького
заст[упником] секретаря: В. Гребеняка

2. Рішено повідомити про заснованє Товариства й уконституюваня Виділу:
а) Ц[ісарсько]-к[оролівську] Центр[альну] консерват[орську] комісію у Відні;
б) Збір ц[ісарсько]-к[оролівських] консерваторів Сх[ідної] Галичини у Львові;
в) Ц[ісарсько]-к[оролівську] Дирекцію поліції і
г) Міністерство Просвіти.

3. Упрошено п[ана] інж[енера] В. Дидинського зібрати обіжники Краєвого Виділу до інженерів в справі археол[огічних] знахідок;

4. По переведеній дискусії поручено пп. Й. Боцянови і В. Щуратови прийти на найближче засіданє з готовим нарисом внутрішного реґуляміну Т[овариства];

5. Принято в члени Т[овариства]: 1. д-ра Ст. Федака, 2. А. Дермаєва (?), 3. д-ра Є. Олесницького, 4. д-ра Ів. Брика — всіх зі Львова;

6. Рішено внести просьбу о субвенцію до Сойму;
7. Поручено п. В. Щуратови виготовити квестіонар в справі наших памяток по церквах.

[Підпис не відчитано] Ів. Кревецький

III. Засіданє Виділу, дня 16. III. 1914 [р.]

Присутні: В. Шухевич, Іл. Свєнціцький, В. Дидинський, В. Гребеняк, Б. Барвінський, Ів. Кревецький.

1. Відчитано відповідь Збору ц[ісарсько]-к[оролівських] консерваторів Сх[ідної] Галичини на письмо Т[овариства];
2. Інж. В. Дидинський предкладає обіжники Краєвого Виділу;
3. По переведеній дискусії поручено п. В. Гребеняковн виготовити відозву від Т[оварист]ва до суспільности в справі охорони нашої старини.

[Підпис не відчитано] Ів. Кревецький

IV. Засіданє Виділу, дн[я] 11.V.1914 [р.]

Присутні: В. Шухевич, Іл. Свєнціцький, Б. Барвінський, В. Гребеняк, Ів. Кревецький.

1. Відчитано письмо ц[ісарсько]-к[оролівської] Центр[альної] консерв[аторської] комісії у Відні у відповідь на письмо Т[оварист]ва; рішено вислати вияснене згаданій Комісії дотично замітки, зробленої нею до точки 6 § 3-го статута Т[оварист]ва;
2. Ухвалено звернутися до ц[ісарсько]-к[оролівського] Намісництва з предложенєм, щоби держава і Край викупили руїни Скиту Манявського на публичну власність;
3. Ухвалено текст і форму печатки Т[оварист]ва;
4. Передано статтю д[обродія] В. Гребеняка до прочитаня членам Виділу;
5. Принято до відома, що п[ан] голова повідомив всі наші ординаріяти про засноване Т[оварист]ва*.

Національний музей у Львові, сектор рукописів і стародруків, № 113. Рукопис. Оригінал.

* Протокол підписав Іван Кревецький, але його підпису в рукописі немає.

АНТИЧНЕ МИСТЕЦТВО У ДОСЛІДЖЕННЯХ ІВАНА СТАРЧУКА (ЛИСТИ ДО ВЧЕНОГО І ВІДГУКИ НА ЙОГО ПРАЦІ)

До майже забутих у нашій науці належить постать Івана Старчука — мистецтвознавця, маляра, педагога, археолога[1].

Іван Старчук був типовим представником того покоління українських науковців, що входило в активне життя на зламі історичних епох, покоління, яке не обминули грози Першої та Другої світових війн. Нелегко було у цій крутоверті правильно обрати свою життєву стежку. І. Старчук без вагань уже змолоду вирішив усі сили віддати служінню мистецтву і науці. Його вирізняли велика працездатність і наполегливість, винятокова вимогливість до себе і скромність, чуйність і доброзичливість. Аналітична праця про І. Старчука як мистецтвознавця, митця і людину ще чекає свого дослідника.

Декілька дат і фактів з біографії Івана Старчука.

Народився І. Старчук 11 травня 1894 р. у селі Пилип'ї (Пилипах) Коломийського повіту Станіславського воєводства в селянській родині. Навчався у Першій українській державній гімназії в Коломиї (1906—1913), якою тоді керував Софрон Недільський. Ще в гімназії виявив нахил до малювання (бере участь в учнівських виставках), що згодом і привело юнака до Вільної академії мистецтв у Львові під керівництвом Л. Підгорецького (його вибору сприяло також призначення стипендії А. Шептицького). В академії, як свідчать тодішні документи, „навчався рисунку і малярства, слухав викладів анатомії, перспективи, історії мистецтва" і у всьому тому „відзначався винятковими здібностями у мистецьких дисциплінах та великою пильністю"[2]*. В академії І. Старчук навчався у*

---

[1] Про І. Старчука немає анінайменшої згадки в українських енциклопедіях і енциклопедичних словниках, польських енциклопедіях, хоч для польської науки він зробив чимало. Про його праці інформують хіба що окремі монографії в археології, переважно — про його діяльність у 1947—1949 рр. та українські бібліографії археологічної літератури (Шовкопляс І. Г. Розвиток радянської археології на Україні (1917—1966). Бібліографія.— К., 1969.— С. 274; Археология Украинской ССР. Библиографический указатель. 1918—1980.— К., 1989.— С. 500). Правда, останніми роками з'явилися три оглядові статті, а саме: Филипчук М. Археологічні, мистецтвознавчі та педагогічні студії Івана Старчука (1894—1994) // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Історично-філософської секції.— Львів, 1993.— Т. 225.— С. 97—103; Яців Р. „Працюй і молись..." До 100-річчя від дня народження ученого і митця Івана Старчука // Молода Галичина (Львів).— 1994.— 14 черв.— № 68; Волошин Л. Мистецька школа Олекси Новаківського у Львові. Біографічний словник учнів.— Львів, 1998.— С. 58.

[2] Свідоцтво Вільної академії мистецтв за період навчання з 1 вересня 1913 по 31 липня 1914 рр.— Архів родини Старчуків у Львові, № 7.

1913—1914 рр. З вибухом війни його мобілізовано до австрійського війська. У складі корпусу Українських січових стрільців бере участь у численних боях. На фронті був поранений у голову, втрачає око. Це, однак, не вплинуло на його захоплення творчою працею. Друзі по зброї називають його не інакше, як „рисувальник". У 1919 р. бере участь у виставці сучасного малярства Галицької України у Львові, 1922 р. — у І виставці Гуртка українського мистецтва. Виставляв переважно рисунки й акварелі з часів визвольних змагань. 28 травня 1921 р. складає вчительський іспит і вже 1 жовтня того ж року дістає посаду вчителя з правом викладання рисунку в семикласній народній школі ім. Б. Грінченка у Львові. Приблизно тоді ж відновлює навчання у згаданій Вільній академії мистецтв (навчався до 1923 р.), а водночас відвідує спеціальний „методичний курс рисунків і робіт для вчителів" у Львові. У 1923—1925 рр. — студент Мистецької школи О. Новаківського. Тоді і пізніше належить до українських студентських організацій „Дорса" та „Профорус"[3]. 1925 р. — визначальний у біографії І. Старчука. Восени того року він вступив на гуманітарне відділення Львівського університету. Університет визначив наукову кар'єру І. Старчука. Серед пріоритетних дисциплін у його університетських студіях були історія середньовічних мистецтв (проф. В. Подляха) і грецько-римська археологія (проф. Е. Булянда). У 1930 р. закінчує університет, далі захищає докторат і стає асистентом, а з 1935 р. — ад'юнктом університетської кафедри археології, на якій провадить заняття з грецько-римської археології. Вже з кінця 1920-х років зростає авторитет І. Старчука як науковця. З'являються його перші наукові розвідки. Він стає членом різних молодіжних організацій, а також членом Етнографічної комісії НТШ (23 червня 1932 р.), у якій бере активну участь — у 1932—1934 рр.[4] тісно співпрацює із багатьма науковцями Товариства, зокрема Я. Пастернаком; його обирають членом Українського товариства прихильників мистецтва, а згодом — почесним членом його журі, почесним гостем Асоціації незалежних українських мистців (АНУМ). Водночас у 1932—1936 рр. викладає рисунок у жіночій учительській семінарії УПТ ім. Т. Шевченка у Львові, у семінарії сестер василіянок у Львові. З 1 грудня 1939 р. — доцент кафедри археології Львівського університету і завідувач Археологічного музею ЛДУ. У 1941—1944 рр. — викладач історії античного і ранньосередньовічного мистецтва у Богословській академії у Львові. Після війни — молодший науковий співробітник Львівського відділення Інституту археології АН УРСР, доцент Львівського університету. Читав курс історії античного мистецтва, вів розкопки (1947—1949) городищ Пліснеська, спорадично — Галича[5].

Помер І. Старчук 12 листопада 1950 р. у Львові. Похований на Янівському цвинтарі.

Як вище мовилось, навчання і праця у Львівському університеті заклали підвалини науково-мистецької діяльности І. Старчука. Високофахові лекції про античну культуру В. Подляхи і Е. Булянди (останній очолював Ін-

---

[3] Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, від. рукописів, ф. 26 (Управління консервації Львівського воєводства), спр. 42 с., арк. 73.

[4] Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 309, спр. 746, арк. 18 зв.—20.

[5] Филипчук М. Археологічні мистецтвознавчі та педагогічні студії...— С. 98—103.

ститут археології при Львівському університеті), інших професорів сформували в І. Старчука особливе ставлення до античности, пробудили захоплення тогочасною скульптурою, старожитним мистецтвом загалом. Давне мистецтво зрештою стало дослідницьким об'єктом І. Старчука як науковця. На третьому році навчання, у 1927—1928 рр., Е. Булянда, бачачи незвичайне зацікавлення юнака античністю, звертає йому увагу на грецькі та римські скульптури, що збереглися у палацах і призамкових садибах Польщі. Про них знали (див. № 18, 28), але тоді вони все ще не були опрацьовані фахово. Першим об'єктом дослідження І. Старчука були скульптури замку Вілянова, що під Варшавою, — спадкового маєтку графів Браницьких. Згодом Вілянів став відправним об'єктом у дослідницькій кар'єрі молодого вченого. Спираючись на матеріали власних обстежень об'єктів та величезну літературу (праці С. Райнаха, О. Келлера, Ц. Роберта, Ф. Баумґартена, А. Геклера та ін.) і порівнюючи пам'ятки замку з пам'ятками світових зібрань, він атрибутує й описує цілий ряд скульптур і кам'яних оздоб Вілянова. За оцінкою І. Старчука це:

I. L'attelage de chateaux.
II. L'attelage d'oies.
III. Fragment du relief aux Centaures.
IV. Silène punissant un Satyre.
V. Fragment de relief au Dioscure du mythe.
VI. La têtê de Sabine de Mèlègre.
VII. Une copie romaine de la tête d'Apollon de Paionios.
VIII. La tête — portrait d'un Romain.
IX. Le buste du Romain inconnu.

Пам'ятку „Silène punissant un Satyre" І. Старчук реконструює у формі рисунка (підпис Essai de reconstitution), доповнюючи втрачені частини скульптури.

Дослідження „Античні скульптури Вілянова" („Les sculptures antiquesde Wilanów") І. Старчук публікує французькою мовою у двох номерах львівського журналу „Eos" (1929.— N 32.— P. 389—422; 1931.— N 33.— P. 555—569).

Світова критика позитивно оцінила першу більшу працю І. Старчука. Це підтверджують відгуки С. Райнаха у паризькому журналі „Revue Archéologique" (1932.— N 35.— P. 351. Див. № 37), В. Міллера в „American Journal of Archeology" (1933.— N 38.— P. 179. Див. № 28) та ін. Зауважимо, що всі висновки щодо збірки Вілянова І. Старчук ретельно перевіряє, шукаючи аналогій в інших зібраннях, а також за фототеками. Водночас він кореспондує з науковцями — членами археологічних товариств, працівниками інститутів і музеїв, консультуючись стосовно атрибуції пам'яток. Зокрема, йому відповів німецький дослідник Ґеорґ Ліппольд після огляду надісланих знімків вілянівської збірки. У листі від 23 листопада 1930 р. з Ерлянґена він пише: „Ви правильно визначили, що голова — це портрет часів Юлія-Клавдія. Напевно, це голова одного з принців тіберіанського періоду в юності". Далі він роздумує над виявленими творами: „Я не наважуюся визначити, хто це. Жодні точні копії мені невідомі. Певно, що це не Авґуст в молодості; не можна погодитися і з раніше запропонованим Каліґулою, і з типом Гая Цезаря (онука Авґуста), що на нього вказував Студнічка. Волосся, що спадає низько на чоло, очі, а також рот нагадують голову в музеї в Термах [...] і голову, що

представляє ту ж саму особу в Капітолії [...] Можливо, це той самий принц у дорослішому віці. Задовільної назви цього портрета ще не знайшлося“ (№ 19).

Такі робочі контакти з німецьким ученим І. Старчук підтримував у 1932, 1935, 1937 рр. У листі до І. Старчука від 30 грудня 1932 р. той же Ґ. Ліппольд пише:

„Дуже дякую за переслані фотографії. Лише за ними, звичайно, важко зробити висновок щодо автентичности. Певно, що Зевс суто античний. Розміщення одягу незвичне для Зевса, а характерніше для Гермеса. Чи дійсно сюди ж належать нижні частини ніг з орлом і головою (яка здається завеликою?). У такому разі, Ваша думка, що йдеться про пізньоримського Юпітера, створеного у загальному світлі класичних зразків, могла б бути правильною. Час виконання, можливо, II століття від Різдва Христового.

Про тип Афродіти свідчив Бредель у „Einzelaufnahmen“ стосовно № 3191: Голова на варшавській статуї, що здається відокремленою від тіла, можливо, сучасна. Інакше не бачу ніякої підстави сумніватися в автентичності“ (№ 21).

Для вивчення мистецтва Греції та Риму замало було знати історію імперій. Потрібні були глибокі знання побуту і життєписів різних осіб, історичних обставин, в яких створювалися мистецькі твори, генеалогії античних родів, знання усієї античної аксесуарії — для атрибутики персонажів (І. Старчукові належить реконструкція, а заодно й атрибуція цілого ряду античних персоналій і античних орнаментів). Німецький рецензент, відомий дослідник античности С. Райнах (рецензія на працю „Les sculptures antiques de Wilanów“ (Revue Archéologique.— 1932.— T. 25 (maj-juin).— P. 351) беззастережно підкреслює: „Треба із задоволенням відзначити ерудицію автора, яку було досить нелегко набути“ (№ 37).

Роботи І. Старчука високо оцінюють й інші професіонали. Австрійський мистецтвознавець Е. Леві пише: „Заслуговує належної похвали те, що ви цю ще маловідому збірку відкрили для наукової громадськости, давши при цьому глибокі фахові пояснення її невеликого, але різноманітного змісту“ (№ 18); у рецензії згаданого Ґ. Ліппольда на працю „Les sculptures antiques de Wilanów“ відзначено: „Треба бути вдячними авторові, який із очевидною любов'ю заглибився в об'єкти, що він вказав на ці речі, які також мають значення для античної історії мистецтв при їхній скромній абсолютній цінності архітектурних елементів“ (№ 20); американський вчений В. Міллер зауважує в „Американському археологічному журналі“, що вказана праця „Les sculptures antiques de Wilanów“ „дуже цінна, оскільки це опис однієї з приватних колекцій, розкиданих по цілій Польщі, яка до певної міри не відома західним археологам...“ (№ 28).

І. Старчук — один із небагатьох в українській науці кінця 20—30-х років дослідників, який успішно і на поважному рівні займається античним мистецтвом. У ряді проблемних досліджень він залишається піонером і для Європи; його праці за фактологічним наповненням і методологією не поступаються тодішнім німецьким, французьким, англійським. Німецький вчений Ґеорг Роденшельдт прямо зауважує, що Старчукові „реконструкції переконливі, і мені було б приємно ознайомитися з вашим методом доказу“ (№ 40).

У 30-х роках І. Старчук мав репутацію дуже перспективного молодого науковця у галузі античного мистецтва. Його відряджають у різні країни для вивчення музейних збірок та огляду de visu місць розташування в минулому античних пам'яток (1931 р. — Угорщина, Югославія, Греція, Туреччина, Болгарія; 1932 р. — Німеччина, Англія; 1933 р. — Угорщина, Югославія, Греція, Болгарія, Румунія). На початку 1931 р. І. Старчукові була призначена стипендія (від графині Браницької) для ознайомлення у США з пам'ятками музеїв, але він вирішив поїхати до Англії[6]. *Знання багатьох європейських мов давало йому змогу безпосередньо контактувати з визначними дослідниками античного світу і мистецтва. З-посеред української наукової інтеліґенції 30-х років (виняток становлять хіба що М. Кордуба та І. Свєнціцький) І. Старчук чи не найширше контактує із західним науковим світом. Це вигідно вирізняє його через колеґ по НТШ.*

У 1932—1933 рр. І. Старчук публікує нову працю „Техніка старожитного малярства" (Technika malarstva starożytnego // Kwartalnik Klasyczny (Lwów).— 1932.— N 6.— S. 433—448; 1933.— N 1.— S. 19—30). В основі публікації лежить реферат І. Старчука, прочитаний на семінарі з історії польського і східноєвропейського мистецтва гуманістичного відділення Львівського університету. Проф. В. Подляха твердить: „Цей реферат, опертий на ряді власних спостережень пана Старчука, що запропоновані для наочної ілюстрації висновків, дає належний образ техніки, що застосовувалася в церковному малярстві"[7]. *Автор у праці характеризує особливості стилю старожитного малярства, окремо спиняється на критсько-мікенській техніці стінного малярства і стінному малярстві греків та римлян, виділяє античне станкове малярство і живопис восковими фарбами. Окреме місце автор відводить словнику найуживаніших технічних виразів, пов'язаних із давньою технікою малярства. Праця ілюстрована.*

Певним доповненням, а заодно розвитком погляду автора на малярський стиль — погляду, основаного виключно на старожитному орнаменті, є стаття „Концепція орнаменту, його основа і еволюція" („Conception of the ornament and foundation of its evolution", надрукована у згаданому журналі „Eos" (Львів).— 1932/1933.— Т. 34.— С. 277—287). У статті зроблено ряд теоретичних узагальнень, пов'язаних з трактуванням основ створення орнаменту. І. Старчук вважає, що на створення орнаменту працюють „емоційні та інтелектуальні сили людського розуму". Він використовує праці А. Мануб'є, А. Віркадта, А. Ріґля, М. Ґернеса, Г. Боссерта та ін. Дослідник констатує, що „ужиткове мистецтво має свою психічну і формальну базу в ритмі; його складовими частинами є природні об'єкти, взяті з погляду схеми, або геометричні форми, розташовані у фізичному ритмі. Результатом цього творення є художня форма, що відкидає об'єктивний зміст..." (цю ж думку підкреслює автор рецензії у журналі „American Journal of Archaeology", № 1). Стаття була вислідом кропіткої роботи, зокрема, у Британському му-

[6] Пізніше І. Старчук звітував про поїздку в Англію в Товаристві Ганни Барвінок у Львові: Враження з Лондону // Мистецтво (Львів).— 1932.— Ч. II/2.— С. 71.

[7] Świadectwo z uczestnictwa w Seminarium. 30 червня 1929 р.— Архів родини Старчуків у Львові, № 9.

зеї, де протягом березня—квітня 1932 р. І. Старчук вивчав унікальні колекції античного мистецтва.

У середині 30-х років І. Старчук знову повертається до аналізу рисунку старожитного орнаменту, зокрема, до особливостей його побудови. Вчений прагне реалізувати ряд своїх попередніх теоретичних засновків і конкретизувати питання в рамках одного об'єкта. Дослідник зосереджує увагу на рослинному орнаменті Вівтаря Миру Авґуста — Ara Pacis Augustae, який був збудований у Римі на Марсовому полі й красою дорівнював хіба що вівтареві еллінської епохи в Перґамоні. Як відомо, досліджуваний вівтар був відкритий в Римі у 9 році перед народженням Христа, але внаслідок не відомих нині катаклізмів, що спіткали столицю імперії, швидко зник. Рештки його знайдено під час розкопок. Об'єктом дослідження став рослинний орнамент, уміщений поряд із фіґурним фризом зовнішнього декору Ara Pacis (йдеться про працю „Рослинний орнамент на Ara Pacis Augustae" (Ornament roślinny na Ara Pacis Augustae // Przegląd Klasyczny (Lwów).— 1937.— N 3. —S. 399—420). У праці І. Старчук робить спробу реконструкції рисунків орнаменту, а водночас встановлює схему будови кожного з них, визначає особливості мотивів, типологію. Цінними є тлумачення символіки орнаменту. Вчений також робить спробу реконструкції плану розташування Ara Pacis Augustae.

Вагомим доповненням до названої студії І. Старчука про рослинний орнамент фраґментів зовнішньої стіни Ara Pacis Augustae є дослідження фіґурного ряду фризу зовнішньої стіни вівтаря. Вчений на основі вивчення пам'ятки і зіставлення її з величезним, переважно музейним матеріалом та за літературою реконструює барельєфи постатей, зображені на фризі південної та північної сторін будівлі. Йому вдається у багатьох випадках ідентифікувати зображені постаті. До текстової частини додано рисунок постатей. Праця з'явилась окремою книжкою під назвою „З фіґур фризу Вівтаря Миру Авґуста" (Zum Figurenfries der Ara Pacis Augustae.— Leopoli, 1938.— 65 s.— Hermaion; Fasc. 6).

Ще опрацьовуючи пам'ятки античности у Вілянові, І. Старчук задумує підготувати огляд античних пам'яток з палаців та замків усієї Польщі. Правдоподібно, конкретно такий огляд учений зробив на замовлення редакції паризького журналу „Revue Archéologique". Стимулом для нього була висока оцінка попередніх його розвідок. Журнал публікує працю „Антики з Польщі" (Antiquités de Pologne // Revue Archéologique (Paris).— 1935.— Janvier-mars.— P. 24—56). У дослідженні вчений розглядає пам'ятки античного мистецтва королівського палацу у Варшаві, т. зв. Лазєнок, зокрема, докладно аналізує скульптуру Афродіти Анадіоменської, а також скульптури Юпітера, Гермеса із замку графів Потоцьких у Ланьцуті. До опису він додає згадані скульптури із замку графів Браницьких у Вілянові. Пізніше (1937) дослідник поновно описує усі виявлені на території Польщі скульптури у Лазєнках, Ланьцуті та Вілянові. Його повідомлення про них публіковано поряд із працями таких авторитетних дослідників античного мистецтва, як Ганс Мебіус, Ґеорґ Ліппольд і Отто Бредель, у німецькому виданні „Photographische Einzel aufnahmen Antiker Sculpturen. Serien zur Vorbereitung eines Corpus Statuarum" („Arndt-Ameluug"); „Herausgegeben von Paul Arndt und Georg Lippold" (Seria XV A.— München, 1937.— S. 20—28, N 4255—4273). Назване видання

Іван Старчук. Фото. 1940 р.

Найважливіші праці Івана Старчука 1929–1938 рр.

репрезентує одну із дуже популярних серій Інституту античного пластичного мистецтва при Ерляндському університеті.

Цінним доповненням до досліджень старожитних пам'яток є описаний І. Старчуком одновухий збан (лецита), знайдений в Аттиці. Стаття називається „Аттицька білоґрунтована лецита" (Attycki lecyt białogruntowany // Eos (Kwartalnik Klasyczny).— 1937.— S. 3—5 та окремий відбиток). Дослідник дає докладний опис пам'ятки, окремо спиняється на формі й кольорі покриття та декору посудини, підкреслюючи її унікальність і функціональне призначення. (До війни зберігалася в Археологічному музеї Львівського університету.)

Певне історико-краєзнавче значення має праця І. Старчука про маєток і палац Горація. Спираючись на археологічні, літературні, документальні та інші матеріали, дослідник збирає в одне ціле усі доступні йому відомості про будівлю та її оточення на Сабінських горах і робить спробу мистецько-архітектурної реконструкції. Він високо оцінює значення давніх писемних джерел літературної традиції, яка, на думку автора, завжди давала імпульс як до археологічних пошуків, так майже завжди допомагала під час ідентифікації видобутих із землі археологічних пам'яток. І. Старчук тут же покликається на значний порівняльний матеріал різного характеру і часу. Стаття має назву „Маєток і вілла Горація на тлі епохи" (Majątek i villa Horatiusa na tle epoki // Przegląd Klasyczny.— 1936.— S. 413—444, окремий відбиток).

Побіжно оглядаючи присвячену античному мистецтву спадщину І. Старчука від початку 30-х і до початку 40-х років, можна зауважити значний поступ вченого у розширенні тематики досліджень, знаходженні оригінальних концептуальних тлумачень, багатоплановості пояснень, навіть коли йдеться про явища недостатньо арґументовані. Це певною мірою також стосується його гіпотетичних дискурсів. У той же час зростає авторитет І. Старчука у наукових колах як спеціаліста з античної скульптури (див. висловлювання російських дослідників, № 31, 45). Він уже тоді знаходить пряму типологію для цілого ряду пам'яток античности, що з багатьох поглядів було новаторським осягненням, намагається перейти навіть до певних теоретичних узагальнень. До оцінок І. Старчука частіше прислухаються інші дослідники, у нього замовляють статті (№ 9, 21, 22). Багато важили для колеґ не тільки його ґрунтовні наукові знання античного мистецтва, а й величезна творча інтуїція. Оцінки, які він „давав одним явищам, годилися для наукових коментарів інших. Таким чином, ціла система критеріїв, нормуючись усезагальними естетичними цінниками, поглиблювала його визначення поточних гостро суперечливих з'яв мистецтва"[8].

Ми оглядово спинились на публікованих працях І. Старчука, присвячених античному мистецтву (напевне, згадано не всі з них, зокрема, це стосується публікацій у пресі, але маємо надію, що про спадщину вченого ще скажуть слово біографи та бібліографи), передусім античній скульптурі (повній та барельєфній) орнаменту. Майже про всі згадані вище праці йдеться у листах та письмових відгуках, що друкуються у Додатку. Відомі досі не друковані ще дві статті, написані українською мовою (1945), які безпосередньо стосуються окресленої тематики, —

---

[8] Яців Р. „Працюй і молись...".

„Жертва Енея на Ara Pacis Augustae" та „Вівтар Августового Миру та його реконструкція" (обидві — Архів Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, спр. 6, 13).

Водночас у науковому доробку вченого не можна не зауважити цілого ряду праць, присвячених виключно українській тематиці. Ці студії І. Старчука стосуються як давнього, так і сучасного йому, новітнього мистецтва України (статті у пресі) та проблем навчання малюнку молоді у школі (див.: Діти рисують. Із дослідів над дитячим рисунком.— Львів, 1936. Книжка вийшла третім випуском Педагогічно-методичної бібліотеки). На рукопис цієї праці писала рецензію інший відомий педагог і маляр Олена Кульчицька (рукопис зберігається в архіві родини Старчуків у Львові). Відома низка оглядів і рецензій вченого на художні виставки і книжки, присвячені проблемам українського мистецтва. Для прикладу подамо перелік статей, що публікувалися у журналах „Дзвони" та „Назустріч":

— 1932 (Дзвони.— Ч. 12.— С. 797—798) — Вистава образів українського Товариства прихильників мистецтва;

— 1933 (Дзвони.— Ч. 4.— С. 202—203) — Вистава образів паризької ґрупи;

— 1934 (Назустріч.— № 14.— 15 лип.— С. 4) — Керамічна робітня „Око" у Львові;

— 1935 (Дзвони.— Ч. 2/3.— С. 148—149) — В. Залозецький. Церковне мистецтво. 1. Огляд історії старохристиянського мистецтва;

— 1935 (Дзвони.— Ч. 4.— С. 223—224). — В. Січинський. Архітектура св. Юра у Львові з обмірами й фотографіями автора та іншими ілюстраціями; за рецензію Іванові Старчукові дякує Володимир Січинський (див. приміт. 39)[9]*.*

Не можемо оминути здобутків ученого в ділянці давнього українського мистецтва. Окремі розвідки будувалися на стику мистецтва та історичної фактології, пов'язаної зі староукраїнськими містами. Подамо перелік тільки тих праць і матеріалів, які не друкувалися: „Фраґменти чорно- і червонофіґурної кераміки за збіркою Львівського державного університету ім. І. Франка у Львові" (1941); „Металеві прикраси ранньофеодальної доби в західних областях УРСР" (1947); „Мистецькі пам'ятки феодального Галича" (1946—1947); „Давньоруські городи західних областей УРСР" (1949)[10]*.*

Оглядаючи ці розвідки вченого, не можемо не зауважити їх зв'язку, принаймні напевно в методології оцінок археологічних пам'яток, з його працями, присвяченими античності. Останні дослідження допомагали вченому „сприймати українську культуру крізь призму великих культурних явищ".

Залишається не виданим „Щоденник" І. Старчука (зберігся частково — спогади про воєнні часи 1918—1919 рр. та про подорожі до Греції (1931, 1933 рр.).

Тема Іван Старчук і українське мистецтво — окрема проблема, яка також ще чекає на фахове дослідження.

---

[9] Низку науково-популярних статей І. Старчук опублікував у журналі „Життя і знання" (Львів) у 1937—1939 рр. Пор.: Старчук І. Опис життя. 1939 р. — Архів родини Старчуків у Львові.— № 2. Рукопис.

[10] Архів Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, спр. 5, 38, 65—66, 71.

* * *

Пропоновані у Додатку листи закордонних кореспондентів І. Старчука та письмові відгуки на його праці у закордонній періодиці істотно доповнюють, уточнюють дослідження вченого з античного мистецтва, а деколи проливають нове світло і на його особу. Всі публіковані матеріали зберігаються в архіві родини Старчуків у Львові. За дозвіл на їх публікацію дякуємо доньці вченого пані Оксані Старчук. На жаль, через воєнне та передусім післявоєнне лихоліття збереглося небагато — понад 100 листів і записок. Ми публікуємо лише 45 з них. Потрібний дальший пошук листування вченого в українських і закордонних архівах, бібліотеках і приватних збірках.

Серед кореспондентів І. Старчука дослідники, що працювали в різних державних і громадських установах — університетах, інститутах, музеях, товариствах. З ученим листувалися також працівники бібліотек, видавництв із багатьох країн світу. Частина листів від товаришів ученого та близьких до нього осіб, які, перебуваючи за кордоном у короткочасних відрядженнях для ознайомлення з старожитними пам'ятками, інформували про бачене і пережите. Список матеріалів, дібраних для публікації, стосується таких установ і осіб: Американський археологічний журнал (Брін-Мавр, Нью-Йорк), Е. Булянда (Львів; Париж), Видавнича фірма „А. і Ц. Блек, ЛТД“ (Лондон), Видавнича фірма „Ф. Брукман А. Ґ.“ (Мюнхен), В. Вітвицький (Варшава), А. Гарлер (Будапешт), Р. Ґаншинець (Львів), С. Ґенсьоровський (Краків), Італійське посольство у Варшаві (Варшава), Я. Константинович (Рабу, Полі, Сараєво, Дубровник), Л. Курліус (Рим), Е. Леві (Відень), Ґ. Ліппольд (Ерлянґен), К. Маєвський (Палермо, Ментон), К.-В. Мартін (Берлін), В. Міллер (Нью-Йорк), Музей мистецтв „Метрополітен“ (Нью-Йорк), Музей Римської імперії, Інститут романістики (Рим), М. Наливкіна (Ленінград), Німецький археологічний інститут у Римі, Е. Потьє (Париж), В. Т. Пурдон (Лондон), С. Райнах (Париж), Ґ. М. А. Ріхтер (Нью-Йорк), Ґ. Роденшельд (Берлін), Я. Сайдак (Познань), В. Січинський (Прага), М. Г. Свіндлер (Брін-Мавр, Пенсильванія), В. Скуднова (Ленінград).

При доборі матеріалів насамперед враховано їх наукову пізнавальну цінність і той дослідницький напрям творчости І. Старчука, який пов'язаний з його працею в галузі античного мистецтва. До уваги не бралося приватне чи напівприватне листування з друзями і родиною, офіційне листування з українськими та польськими установами в справі працевлаштування, оплати за виконану працю, а також з установами радянського часу, яке становить швидше біографічну, а не наукову вартість. А проте листи, які не увійшли в Додаток, не менш цінні. Думаємо, що варта видання окремою книжкою вся кореспонденція вченого, а також його, як друковані праці (тим паче, що більшість їх писана не українською мовою і вміщена у нині раритетних виданнях), так і не публіковані раніше, включно з матеріалами й уривками „Щоденника“. Належало б підготувати до друку також альбом малярської спадщини І. Старчука — рисунків пером і олівцем, акварелей, картин, писаних олійними фарбами (Архів родини Старчуків у Львові, Національний музей у Львові, приватні колекції).

Хронологія публікованих матеріалів — 1929—1940 роки. Це, власне, час, на який припадає інтенсивний науковий пошук і дослідження античних

пам'яток та взагалі активна науково-мистецька діяльність І. Старчука. Тоді ж були опубліковані найважливіші праці вченого.

Матеріали у Додатку упорядковано за алфавітом, незалежно від того, йдеться про прізвище кореспондента чи назву інституції. Назви установ виносяться у „заголовок" напівжирним шрифтом у двох випадках: коли неможливо прочитати підпис респондента та коли листи чи матеріали взагалі не підписані, а про провенієнцію їх дізнаємося з фірмового бланка чи назви періодичного видання, у якому був уміщений матеріал. У зв'язку з цим публіковані листи та письмові відгуки в одних випадках розміщені за алфавітом прізвищ респондентів, в інших — за першим словом інституцій чи видавничих фірм.

Листи та відгуки, писані іноземними мовами (крім слов'янських), перекладено українською. Правопис „оригіналів" залишено без змін. Із сучасними нормами узгоджено вживання великої літери і пунктуацію.

Публікацію вміщених у Додатку матеріалів розглядаємо лише як перший крок до поглибленого вивчення спадщини вченого. Праці Івана Старчука, зокрема, присвячені античному мистецтву, його теоретично-методологічні засади визначення та оцінки пам'яток заслуговують на окрему увагу істориків мистецтва. Адже в його особі маємо постать, котра „заступала найменше забезпечені українським інтелектом дослідницькі напрямки"[11].

Олег КУПЧИНСЬКИЙ

ДОДАТОК

№ 1

Американський археологічний журнал

Three articles are devoted to archaeology. The first written by J. Starczuk on the "Conception and Evolution of the Ornament"[1] deals with aesthetics (pp. 277—287). The emotional and intellectual forces of human mind which produce ornaments are pointed out and ornament is defined somewhat enigmatically as "applicable art which has its psychic and formal base in rhythm and its component parts are either natural objects, taken under point of sight of the scheme or geometrical forms which flow from psychical rhythm. As a result of this forming is the artistic form which denies the objective contents".

American Journal of Arhaeology[2] — [Vol.] XXXI,1, 1935, p. 160 n.; Eos. Commentarii Societatis Philologae Polonorum[3].— Vol. XXXIV.— Leopoli 1932/33; Paris: Les Belles Lettres, 1933.

Архів родини Старчуків у Львові, № 25. Копія. Машинопис.

[11] Яців Р. „Працюй і молись...".

Переклад

Археології присвячено три статті. У першій — „Концепція та еволюція орнаменту“[1], яку написав І. Старчук, йдеться про естетику (с. 277—287). Виділено емоційні та інтелектуальні сили людського розуму, що створюють орнаменти. Орнамент визначено дещо загадково — як „ужиткове мистецтво, що має свою психічну і формальну базу в ритмі; його складовими частинами є природні об'єкти, взяті з погляду схеми або геометричні форми, розташовані у фізичному ритмі. Результатом цього творення є художня форма, що відкидає об'єктивний зміст“ [...]*.

№ 2

Едмунд Булянда

Lwow, 1-th of July 1932.

D[octo]r Jan Starczuk, Assistant in the Archaeological Institute of the Jan Kazimierz University of Lwow is going to England, where he wishes to make researches in the British—Oxford- and Cambridge — museums in connection of his work.

We hope the Authorities will grant him facilities for his work.

Sincerely Edmund Bulanda[4]. Director of the Archaeological Institute of the Jan Kazimierz University.

Архів родини Старчуків у Львові, № 26. Фірмовий бланк. Машинопис. Автограф.

Переклад

Львів, дня 1 липня 1932 р.

Доктор Іван Старчук, асистент Інституту археології Львівського університету ім. Яна-Казимира, їде в Англію, де має намір провести дослідження у британських музеях Оксфорда та Кембріджа в зв'язку з його працею.

Ми сподіваємося, що адміністрація створить сприятливі умови для його праці.

З повагою Едмунд Булянда[4],
директор Інституту археології
Університету ім. Яна-Казимира

* Так у копії оригіналу.

№ 3

Paris, 1.V.1929 r.

Przestudjowałem dziś [...]* Gauetrik i doszedłem do przekonania, że głowa poprostu nie należy do Torza [?], jest ona starsza t[o]j[est] z V w., tros [?] natomiast pochodzi z IV w. Ciekawym do czego Pan doszedł u swoich studiach.

Serdecznie Pana pozdrawiam, zyczliwy

Bulanda

Архів родини Старчуків у Львові, № 27. Поштова листівка. Автограф.

№ 4

Видавнича фірма „А. і Ц. Блек, ЛТД“

4,5 E6 Sono Square
London W. 1
11-th September, 1935.

Dear Sir!

We thank you for your enquiry addressed To Miss Houston regarding the Polish rights in her book ”Ancient Greek, Roman and Byzantine Costume“[5].

We can give you the Polish rights in the book for the sum of £15 sterling, payable on the signing of the Agreement, and we can supply clichés of the colour illustrations for £ 22 and of the black-and-white illustrations for £ 12,10.0.

No doubt you are aware that this is the second volume in a series of four, details of which are given at the beginning of the book.

Yours very truly,
A. & C. Black, LTD[6].
[Підпис не прочитується]

Архів родини Старчуків у Львові, № 29. Фірмовий бланк. Машинопис.

Переклад

Сопо-сквер
4,5 et 6 Лондон W1
11 вересня 1935 р.

Шановний Пане!

Ми вдячні за Ваш запит на адресу міс Г'юстон стосовно польських прав у її книжці „Ancient Greek, Roman and Byzantine Costume“.

---

* Далі слово не прочитане.

Ми можемо надати Вам польські права у книжці на суму 15 фунтів стерлінгів з виплатою їх після підписання угоди. Крім того, можемо надати кліше кольорових ілюстрацій на суму 22 фунти стерлінгів і чорно-білих — на суму 12,10 фунта стерлінгів.

Зрозуміло, Ви знаєте, що йдеться про другий том чотиритомної серії. Докладні відомості про це подаються на початку книжки.

Із щирою повагою.

А. і Ц. Блек, LTD.

№ 5

Видавнича фірма „Ф. Брукман А. Ґ.“

H/We München, den 8. Juni 1937.

Sehr geehrter Herr Professor!

Gestatten Sie uns, daß wir Ihnen gleichzeitig als Drucksache 5 Texthefte der soeben erschienenen Serie XV A der Einzelaufnahmen antiker Skulpturen schicken; weitere Hefte stehen Ihnen gern kostenlos zur Verfügung. Wir danken Ihnen dei dieser Gelegenheit vielmals für Ihre Mitarbeit an dem Unternehmen, wodurch uns die Möglichkeit gegeben wurde, die schönen Stücke aus polnischem Besitz zu zeigen.

4 weitere Texthefte fügen wir mit der Bitte bei, sie an die betreffenden Sammlungen mit unserem besten Dank für die Genehmigung zu übermitteln. Ferner fügen wir je ein Exemplar der Photographien 4255-73 bei, mit der Bitte sie ebenfalls den Museen zugänglich zu machen.

Mit ausgezeichneter Hochachtung
F. Bruckmann Verlag[7]
[Підпис не прочитується]

2 Antwortscheine

Архів родини Старчуків у Львові, № 30. Фірмовий бланк. Машинопис.

Переклад

Мюнхен, 8 червня 1937 р.

Високоповажаний пане Професоре!

Дозвольте нам одночасно послати як друковану працю п'ять зшитків (з текстами) окремих фотографій античних скульптур, що також вийшли в серії XV A; подальші зошити охоче надаємо Вам безплатно. Ми дуже дякуємо Вам при цій нагоді за Вашу співпрацю у справі, чим нам було надано можливість показати гарні речі з польської власности.

Чотири подальші зшитки докладаємо з проханням передати їх до відповідних збірок з нашою вдячністю за угоду. В подальшому додамо по

одному екземпляру фотографій 4255-73 з проханням їх також передати музеям.

Із щонайщирішою повагою
Видавництво Ф. Брукман

2 бланки оплаченої відповіді

№ 6

München 2 NW, den 14. Juni 1937.
Nymphenburger Straße 86

Sehr geehrter Herr Professor!

Infolge Ihres Schreibens schicken wir Ihnen vorerst einmal 5 weitere Texthefte der „Einzelaufnahmen"[8] XV A. Mehr können wir nicht abgeben, da wir nicht mit einer so hohen Anzahl gerechnet haben. Wenn aber noch Hefte übrig bleiben, wollen wir sie Ihnen gern zuschicken.

Hochachtungfsvoll F. Bruckmann AG.
[Підпис не прочитується]

Архів родини Старчуків у Львові, № 31. Поштова листівка. Машинопис, засвідчений від руки.

Переклад

Мюнхен 2 NW, 14 червня 1937 р.
вул. Німфенбурґерштрасе, 86

Вельмишановний пане Професоре!

У відповідь на Ваше письмове звернення надсилаємо Вам поки що п'ять дальших випусків „Einzelaufnahmen" XV A. Більше не можемо виділити, оскільки не маємо такої великої кількости у своєму розпорядженні. Якщо ж виявимо ще якісь зайві випуски, то радо Вам надішлемо.

З повагою Ф. Брукман А. Ґ.

№ 7

Владислав Вітвицький

W Warszawie, 27.IV.1934 r.

Wielce Szanowny Panie Doktorze!

Przepraszam, że tak późno spełniam miły obowiązek podziękowania Panu za pracę o ornamencie, którą dziś dopiero zacząłem czytać z wielkiem zainteresowaniem — tak bardzo byłem zajęty korektą i drukiem ilustracij i t. d. do książki, która w tych dniach ma wyjść we Lwowie. Bardzo miłe dla

mnie wspomnienie Wolnej Akademji i bardzo miła w tekście wzmianka o mojej psychologji. Widzę, że nawiązaliśmy wtedy kontakt i żeśmy go nie stracili.

Serdeczne pozdrowienia zasyłam i jeszcze raz dziękuję

W. Witwicki[9]

Архів родини Старчуків у Львові, № 33. Автограф.

№ 8

А. Гарлер

Budapest, 28. IV. 1930.

Verehrter Herr Kollege!

Verbindlichsten Dank für die gütige Zusendung Ihrer wertvollen Schrift über die Antiken in Wilanow[10]. Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir Sie darauf aufmerksam zu machen, dass das auf T. IX Fig. 10 abgebildete Griechenbildnis uns schon in zwei Wiederholungen bekannt ist: 1/ Kopenhagen; Glyptotek Ny-Carlsberg Nr. 424; 2/ M. Wyndham. Catalogue of the Greek and Romam antiquities in the possession of Lord Leconfield (Petworth), pl. 30, Nr. 30, p. 53. Der Dargestellte ist sicher kein Römer, sondern ein Grieche der beginnenden hellenistischen Zeit.— Bei dem Bärtigen Fig. 9 vermag ich auf Grund der Abbildung keine sichere Entscheidung ob wir einen Griechen oder einen Römer vor Augen haben. Im zweiten Fall scheint mir der Kopf zeitlich und stilistisch mit dem Relieffragment im Lateran: Einzelaufnahmen 2143 zusammenzugehen, gehört somit in die hadrianische Zeit.

Indem ich hoffe mit diesen Bemerkungen Ihnen gedient zu haben, verbleibe ich in aufrichtiger Hochachtung

Ihr ergebenen, prof. A. Harler[11]
IX. Erkel u. 9

Архів родини Старчуків у Львові, № 34. Машинопис, засвідчений від руки.

Переклад

Будапешт, 28. IV.1930 р.

Вельмишановний пане колеґо!

Щиро вдячний за люб'язне надіслання Вашої цінної роботи про античну культуру у Вілянові. При цій нагоді дозволю собі звернути увагу на те, що відображений портрет грека на табл. IX фіґ. 10 відомий нам в подвійному варіанті: 1) Копенгаґен: Gryptotek Ny-Carlsberg Nr 424; 2) M. Wyndham. Catalogue of the greek and roman antiquities in the possession of Lord Leconfield

(Petworth), pl. 30, Nr. 30, p. 53. Зображений не є напевно ніяким римлянином, а греком початку еллінської ери. Щодо постаті з бородою, фіґ. 9, то я не можу на основі зображення прийти до кінцевого висновку: маємо грека чи римлянина. У другому випадку, здається мені, голова і в часовому, і в стилістичному вирішенні збігається з рельєфним фраґментом у Латерані: окремі фотографії, 2143 та належить, отже, до часу Адріана.

Гадаю, що прислужився Вам своїми заувагами, залишаюсь з щирою повагою

відданий Вам, проф. А. Гарлер
IX. Еркель д. 9.

№ 9

Ришард Ґаншинець

Lwów, 8 kwietnia 1938 r.

Wielce Szanowny Panie Doktorze!

W związku z przygotowaniem setnego numeru „Filomaty"[12] zwracam się do Pana, jako naszego stałego, a cenionego współpracownika z uprzejmą prośbą o uczestnictwo w jubileuszu przez nadesłanie krótkiego artykuliku (temat dowolny) i własnej fotografii, którą po sporządzeniu kliszy zwróce.

Łączę wyrazy głębokiego poważania

Rysz[ard] Ganszyniec[13]

Архів родини Старчуків у Львові, № 35. Фірмовий бланк. Машинопис, засвідчений від руки.

№ 10

Станіслав Ґонсьоровський

18.6.[19]35, ul. J. Piłsudskiego,
Kraków

Szanowny Panie Doktorze!

Serdecznie dziękuje za tak upszejmne przysłanie mi Pańskiej pracy o rzeźbach starożytnych w Polsce. Tę przy[...]* znam zmiankę już z Rev[ue] Arch[eologique][14]. Miło mi jest widzieć dalsze [?] publikowanie zabytków z muzeum polskich.

Łączy wyrazy poważania
Stanisław Gąsiorowski[15].

Архів родини Старчуків у Львові, № 36. Автограф.

* Далі два слова не прочитано.

№ 11

Італійське посольство у Варшаві

Warszawa, dn[ia]. 23 sierpnia 1937 r.

Szanowny Panie Profesorze!

Jego Ekscelencja Szef Rządu Włoskiego otrzymał w swoim czasie interesującą broszurę Pana, omawiającą Ara Pacis Cesarza Augusta[16].

Jego Ekscelencja ocenił bardzo wartosciową prace Pana oraz uprzejmą myśl Pana w przesłaniu tejże pracy i polecił mi wyrazić Panu swoje szczere podziękowanie.

Z wysokim poważaniem.
Za Ambasadora Italii
[Підпис не прочитується]

Архів родини Старчуків у Львові, № 37. Фірмовий бланк. Машинопис, засвідчений від руки.

№ 12

Ярослав Константинович

[Рабу], 20.VII. [1931 р.]*

Дозвольте переслати Тобі щирий привіт з міста Рабу у Дальмації.

Яр. Константинович[17]

[P.S.] Нутро базиліки з XII ст., передна часть престолу й сталлі з XV ст.

Архів родини Старчуків у Львові, № 38. Поштова листівка. Автограф.

№ 13

[Полі], не раніше як 15.VIII. 1931 р.**

Я є тепер у Полі. Тут цікавий і доволі великий музей, так що можна скористати й пізнати не тільки дещо з римської епохи, але також і з візантійської. Здоровлю щиро Вас

Яр. Константинович

Архів родини Старчуків у Львові, № 39. Поштова листівка. Автограф.

* Лист датовано за змістом. Пор.: лист № 13, 14.
** Лист датовано за змістом. Пор.: лист № 14.

№ 14

15.VIII. 1931 р.

Пересилаю Вам щирі поздоровлення з Равенни, куди я сьогодні приїхав з Полі.

Яр. Константинович

Архів родини Старчуків у Львові, № 40. Поштова листівка. Автограф.

№ 15

[Сараєво], 8.VI.1932 р.

Дорогий Товаришу!

Як бачите, я тепер у Сараєві... Місто цікаве, але я його бачив ще в часі великої війни. Що ж там нового, чи вже хто зі знакомих здавав? Очевидно, крім Ґіртера, бо він вже здав одне риґорозум! Я про це знаю!

Архів родини Старчуків у Львові, № 41. Поштова листівка. Автограф.

№ 16

[Дубровник, після 8 червня 1932 р.]*

Будь ласка й напишіть мені, як справа з моїм проханням? Спитай ще проф. Хибінського[18] й напишіть мені на poste restante. I [...]** до: Dubrownik. Jugoslawija.

Напишіть зараз, дуже заздалегідь щиро Вам за це дякую.

Ваш Яр. Константинович

Архів родини Старчуків у Львові, № 42. Поштова листівка. Автограф.

№ 17

Л. Курліус

Rom, 1 Juli 1937.

Für das dem Deutschen archäologischen Institut Rom überwiesene Geschenk „Ornament Roślinny na Ara Pacis Augustae“[19], sagt der unterzeichnete Direktor seinen aufrichtigsten Dank.

L. Curlius[20]

Архів родини Старчуків у Львові, № 43. Фірмовий бланк заповнений від руки.

* Датовано за порядком нумерації листів, перший за цей рік з датою „8.VI.1932 р.“. Пор.: лист № 15.

** Слово не прочитане.

Переклад

Рим, 1 липня 1937 р.

За дарунок, переданий на адресу Німецького археологічного інституту в Римі, — „Ornament Roślinny na Ara Pacis Augustae“ нижче підписаний директор висловлює свою щонайщирішу подяку.

Л. Курліус

№ 18

Еммануель Леві

Wien, 29.4. [19]30.

Sehr geehrter Herr Doktor!

Nehmen Sie besten Dank für die aufmerksame Zusendung Ihrer Abhandlung über die Skulpturen von Wilanow. Es ist sehr verdienstlich, daß diese noch wenig bekannte Sammlung, deren kleinen, aber mannigfaltigen Bestand Sie so eindringend und mit umfassender Sachkenntnis erläutern der breiteren wissenschaftlichen Öffentlichkeit erschienen. Zu den zwei an erster Stelle besprochenen Reliefs möchte ich auf die Möglichkeit alexandrinischen Ursprungs der Gattung aufmerksam machen. Bei G. Lumbrotto, L. Egitto [?] Tolomei erinnere ich mich an solche Abrichtungsstücke gelesen zu haben, was ja Ihrer Annahme einer realen Grundlage entsprechen würde.

Mit besten Grüßen bin ich Ihr sehr ergebener

Emanuel Löwy[21].

Архів родини Старчуків у Львові, № 44. Поштова листівка. Автограф.

Переклад

Відень, 29.4.1930 р.

Високоповажаний пане Докторе!

Прийміть щиру подяку за Ваші люб'язно надіслані наукові статті про скульптури з Вілянова. Заслуговує належної похвали, що Ви цю маловідому збірку відкрили для наукової громадськости, подавши при цьому глибокі фахові пояснення її невеликого, але різноманітного змісту. Щодо висвітлених на першому місці двох описів рельєфів, то я хотів би звернути увагу на можливість походження зразків такого жанру з Александрії.

Я згадую, що читав про таке завершення мистецьких архітектурних елементів Ґ. Люмбротто, Л'. Еґітто [?], Толомея, що якраз відповідатиме реальній основі Вашого передбачення.

З дуже щирими вітаннями

Ваш Еммануель Леві.

№ 19

Ґеорґ Ліппольд

Erlangen, Luitpoldstrasse 17/I
23 November 1930.

Sehr geehrter Herr Doktor!

Besten Dank für die übersandten Aufnahmen. Sie haben den Kopf richtig als julisch-claudisches Portrait bestimmt. Es muss einer der Prinzen der tiberianischen Zeit im Knabenalter sein. Wer es ist, das wage ich nicht zu entscheiden. Eine genaue Wiederholung ist mir nicht bekannt. Sicher ist es nicht der jugendliche Augustus, auch früher Caligula genannte, von Studniczka auf Gaius Caesar (Enkel des Augustus) gedeutete Typus kommt nicht in Frage. Das tief in die Stirn fallende Haar, die Augen, auch der Mund erinnern an den Kopf im Thermenmuseum, Hekler, Bildniskunst, 181 und den Nohl die gleiche Persönlichkeit darstellenden im Capitol, Hekler 185 a: es könnte derselbe Prinz in erwachsenem Alter sein. Eine befriedigende Benennung hat sich für dieses Portrait noch nicht gefunden.
Mit besten Grüssen Ihr ganz ergebener

Lippold[22]

Архів родини Старчуків у Львові, № 45. Машинопис, засвідчений від руки.

Переклад

Ерлянґен, Люїтпольдштрасе 17/1
23 листопада 1930 р.

Високоповажаний пане Докторе!

Дуже дякую за переслані знімки. Ви правильно визначили, що голова — це портрет часів Юлія-Клавдія. Напевно, це голова одного з принців тіберіанського періоду в юності. Я не наважуюся визначати, хто це. Жодні точні копії мені невідомі. Певно, що це не Авґуст в молодості; не можна погодитися і з раніше запропонованим Каліґулою, і з типом Гая Цезара (онука Авґуста), що на нього вказував Студнічка[23]. Волосся, що спадає низько на чоло, очі, а також рот нагадують голову в музеї в Термах (Hekler, Bildniskunst, 181)[24] і голову, що представляє ту ж саму особу в Капітолії (Hekler, 185-а). Можливо, це той самий принц у дорослішому віці. Задовільної назви цього портрета ще не знайшлося.

З найкращими побажаннями щиро Ваш

Ліппольд

№ 20

Jean Starczuk: Les sculptures antiques de Wilanów. Leopolis: Soc[ietatis] Philol[ogae] Polon[orum].— [Vol.] XXXIV.— 1929.— S. 9.— Taf. (SA aus Eos 32, 1929).

Der Verf[asser] veröffentlicht eine Auswahl der im ehemaligen Schloss des Königs Johann Sobieski, das jetzt dem Grafen Branicki gehört, aufbewahrten antiken Reliefs und Köpfe. Eine vorläufige Publikation, wie er betont, da die zur Verfügung stehenden wissenschaftlichen Hilfsmittel nicht ausreichten und die Aufnahmen nicht besser hergestellt werden konnten: die Reproduktion hat sie gewiss nicht verbessert.

Von den Köpfen ist schon bekannt (Amelung, RM. 38/39.47) die Wiederholung (nicht altere Vorstufe, wie St[arczuk] will) des Madrider Kopfs Einzelaufnahmen 1778 ff., den Arndt mit der Eirene vergliechen hat; die Beziehungen zu Kephisodot sind jedenfalls enger als die zu Praxiteles, an den St[arczuk] denkt. Ein anderer Kopf (Taf. 6) wird richtig als Typus des 5. J[ahr]h[underts] bestimmt, wenn auch die Zurückführung auf Paionios nicht überzeugend ist, jedenfalls keine Replik des übrigens schwerlich mit der Nike zusammengehörigen-Apollon Ince vorliegt. Die übrigen Köpfe sind Portraits: eine Römerin mit Kopfschleier-kaum Sabina- ein Demosthenes nach der Abbildung sehe ich keine wesentlichen Unterschiede, glaube nicht, dass ein Römer vom Anfang des 2. J[ahr]h[underts] n[ach]Chr[istentum] dargestellt ist — und schliesslich eine neue Replik eines bisher in vier Exemplaren bekannten bartigen Portraits, dass schwer zu datieren ist: der neue Kopf sieht wie die in Florenz (Arndt-Bruckmann 617/8, Hekler, Bildniskunst, 273b) und Petworth (Mich. 30) aus wie ein Grieche der antoninischen Zeit, während die im Capitol (Arndt-Bruckmann 613/4) und Ny Carlsberg 424-an einen Mann des 4. J[ahr]h[underts] v[or] Chr[istentum] denken lassen. Vielleicht handelt es sich doch um einen Philosophen der Kaiserzeit, dessen Portrait allerdings noch stärker an klassische Vorbilder angelehnt wäre als wir es sonst können. Unter den Reliefs sind zwei von verschiedenen Monumenten stammende, doch beide antiken Darstellungen von „Parodien“ der Wagenrennen, Bär auf Kamelbiega und Eule auf Schwanengespann, Darstellungen wie sie in der Kaiserzeit öfter begegnen und bei denen es sich nicht entscheiden lässt, ob es wirkliche Zirkuskunststücke oder künstlerische Phantasien sind. Dann Sarkophagfragmente (Kentaurengespann, Silen der Satyr züchtigt, Stück vom Meleagersarkophag). Man muss dem Verf[asser], der sich mit sichtlicher Liebe in die Objekte vertieft hat, dankbar sein, dass er auf diese Dinge hingewiesen hat, die auch bei ihrem bescheideneren absoluten Wert als Bausteine zur antiken Kunstgeschichte ihre Bedeutung haben.

Erlangen.

Georg Lippold.

Gnomon. Kritische Zeitschrift für die gesamte klassische Altertumswissenschaft[25].— Bd. 6, Heft 10. Oktober 1930, [S.]553.

Архів родини Старчуків у Львові, № 46. Копія. Машинопис.

Переклад

Jean Starczuk: Les sculptures antiques de Wilanów. Lemberg: Ex[tract den] Philol[ogae] Pol[onorum], [Vol.] XXXIV, 1929.— S. 9.— Taf. (SA aus Eos, 32, 1929).

Автор публікує добірку збережених античних рельєфів і голів в колишньому замку короля Яна Собеського, який тепер належить графові Браницькому. Це попередня публікація, наголошує він, оскільки не було задовільних наукових засобів, і знімки не могли бути зроблені краще: звичайно вони не поліпшили відтворення.

Стосовно голів вже відоме (Amelung. R[ömische] M[itteilungen].— 38/39.47) повторення (не старий попередній стан, як твердить Старчук) Мадридської голови, одиничні знімки 1778 р., яку Арндт зіставив з Айреною; зв'язками з Кефізодотом в будь-якому разі тісніші, ніж з Праксітелем, про якого думає Старчук. Інша голова (табл. 6) правильно визначається типом V ст., тоді як не є переконливим ставлення до Пайніса, у будь-якому разі нема жодної репліки про єдність Аполлона з Нікою. Інші голови — це портрети: римлянка у вуалі — навряд чи Сабіна, Демостен — на зображенні я не бачу істотних відмінностей, не думаю, що тут зображено римлян початку II ст. після Христа — і накінець нове трактування відомого дотепер в трьох примірниках портрета бороданя, епоху якого важко встановити: нова голова виглядає, як ті у Флоренції (Arndt — Bruckmann 617/8, Hekler. Bildniskunst, 2736) і Петворта (Mich. 30) — грек антоніанських часів, тоді як ті, що є в Капітолії (Arndt-Bruckmann, 613/4) та Нью-Карлсберзі дають підстави думати про чоловіка з IV ст. до Христа. Все ж можливо, що йдеться про філософа імператорських часів, портрет якого, правда, ще більше спирався б на класичні зразки, ніж ми це звичайно знаємо. Серед рельєфів є два, які походять від різних монументів, одначе обидва стародавні зображення — „пародії" перегонів на колісницях, ведмідь на верблюді та сова на лебедях — зображення, які радше трапляються в імператорських часах і з яких тяжко встановити, чи це справжні циркові трюки, чи мистецькі фантазії. Потім фраґменти саркофага (упряж кентавра, Сілен карає Сатира, частина Мелеагерського саркофага). Треба бути вдячним авторові, який із очевидною любов'ю заглибився в об'єкти, що він вказав на ці речі, які також мають значення для античної історії мистецтва при їхній скромній абсолютній цінності архітектурних елементів.

Ґеорґ Ліппольд

№ 21

Erlangen, 30. Dezember 1932.

Sehr geehrter Herr Starczuk!

Besten Dank für die Übersendung der Photographien. Nach ihnen allein ist es natürlich schwer, ein Urteil über die Echtheit abzugeben. Der Zeus ist sicher in der Hauptsache antik. Die Anordnung des Gewandes ist für Zeus ungewöhnlich, kommt öfter bei Hermes vor Gehören Unterbeine mit Adler und Kopf (der etwas gross wirkt) wirklich zu? In diesem Falle dürfte Ihr Urteil, dass es sich um einen spätrömischen Juppiter handelt, der in allgemeiner Anlehnung an klassische Vorbilder geschaffen ist, zutreffen. Die Zeit der Ausführung kann schon das 2. Jahrhundert n[ach] Ch[ristentum] sein.

Über den Typus der Aphrodite hat zuletzt Brendel in Arndts „Einzelaufnahmen" zu Nr. 3791 gehandelt: An der Warschauer Statue ist der Kopf,

der ja vom Körper getrennt gewesen zu sein scheint, wohl modern. Sonst sehe ich keinen Grund, an der Echtheit zu zweifeln.

Falls Sie die Photographien zurück wünschen, bitte ich es mir mitzuteilen. Sonst wurde ich sie ganze zum weiteren Studium behalten.

Arndt[26] und ich wären gerne bereit, gute Aufnahmen (13 zu 18) von Sculpturen aus Lancut, Warschau oder andern Orten Polens in unsern „Einzelaufnahmen" mit Ihren Texten zu bringen, wenn Sie darauf Wert legen.

Mit besten Grüssen

Ihr ganz ergebener

Lippold

Архів родини Старчуків у Львові, № 47. Машинопис, засвідчений від руки.

Переклад

Ерлянґен, 30 грудня 1932 р.

Високоповажаний пане Старчук!

Дуже дякую за переслані фотографії. Лише за ними, звичайно, важко зробити висновок щодо автентичности. Певно, що Зевс суто античний. Розміщення одягу незвичне для Зевса, а характерніше для Гермеса. Чи дійсно сюди ж належать нижні частини ніг з орлом і головою (яка здається завеликою?). У такому разі, Ваша думка, що йдеться про пізньоримського Юпітера, створеного у загальному світлі класичних зразків, могла б бути правильною. Час виконання, можливо, — вже II століття після Христа.

Про тип Афродіти свідчив Брендель у „Einzelaufnahmen" стосовно № 3791: голова на варшавській статуї, що здається відокремленою від тіла, можливо, сучасна. В іншому не бачу ніякої підстави сумніватися в автентичності.

Якщо Ви бажаєте, щоб я повернув Вам фотографії, прошу про це повідомити. Якщо ні, я б хотів залишити їх собі для подальшого дослідження.

Ми з Арндтом готові вмістити добрі знімки (з 13 по 18) скульптур з Ланьцута, Варшави чи інших польських міст в наші разом з Вашими тексти, якщо Ви цього бажаєте.

З найкращими побажаннями щиро Ваш

Ліппольд

№ 22

Erlangen, Luitpoldstrasse 17/I.
17.XII.1935.

Sehr geehrter Herr Starczuk!

Mit verbindlichstem Dank bestätige ich den Empfang Ihres Briefes vom 2. und der Photographien und Texte. Wir sind gerne bereit, die Sculpturen in der nächsten Halbserie unserer „Einzelaufnahmen" im nächsten Jahr zu bringen mit Ausnahme der beiden Sarkophagfragmente Nr. 3 und 10, die

besser im den von Rodenwaldt herausgegebenen Antiken Sarkophagreliefs ihren Platz finden. Bei den Hermen Nr. 15—18, bei dem Hadrian 4 und bei dem Zeus 14 wird, man sich mit der Vorderansicht begnügen können; auch bei der Aphrodite 12 wird eine Aufnahme genügen. Vor allem aber müssten wir die Negative* der Aufnahmen haben, da die „Einzelaufnahmen" direkt von den Negativen, die Eigentum der Firma Bruckmann bleiben, hergestellt werden. Wir möchten Sie also bitten, diese Negative direkt an die Firma F. Bruckmann, München, Nymphenburger Strasse 86 zu senden.

Ihre Texte werde ich in der von Ihnen erbetenen Hinsicht durchsehen und ergänzen.

Mit besten Grüssen Wysłano negatywy 2/I. 1939**.

Ihr ganz ergebener

Архів родини Старчуків у Львові, № 50. Машинопис, засвідчений від руки.

Переклад

Ерлянґен, Люїтпольдштрасе 17/1
17.XII.1935 р.

Високоповажаний пане Старчук!

З великою подякою підтверджую, що отримав Вашого листа від 2-го числа разом з фотографіями й текстами. Ми раді вмістити скульптури у наступній півсерії наших „Einzelaufnahmen" наступного року, за винятком обох фотографій фраґментів саркофага № 3 і № 10, які краще підходять до рельєфів античних саркофагів, що їх видає Роденвальдт. Стосовно герм № 15—18, Адріана 4 і Зевса 14, то вистачить вигляду спереду. Однієї фотографії Афродіти 12 також буде достатньо. Насамперед, однак, нам треба мати неґативи знімків, бо „Einzelaufnahmen" виробляються безпосередньо з неґативів, що залишаються власністю фірми Брукмана. Тому ми просимо Вас надіслати ці неґативи безпосередньо до фірми Ф. Брукмана на адресу: Мюнхен, Німфенбурґерштрасе, 86.

Як Ви просили, я перегляну і доповню Ваші тексти.

З найкращими побажаннями щиро Ваш

Ліппольд

Неґативи вислано 21/I 1936 [р.]

№ 23

Erlangen, 22. Januar 1937.

Sehr geehrter Herr Kollege!

Beiliegend erhalten Sie die Korrektur Ihrer Texte zu den „Einzelaufnahmen". Ich habe von Ihrer Ermächtigung Gebrauch gemacht und einige

* Тут і далі підкреслено в оригіналі.
** Дописано рукою І. Старчука.

Kürzungen und Änderungen vorgenommen, doch hoffe ich, alles wesentliche in Ihrem Sinne gebracht zu haben. Ein paar Aufnahmen, Sarkophagfragmente u.s.w., haben wir weggelassen. Ich bitte Sie, die Korrektur möglichst umgehend zu erledigen und an mich zurückzusenden, damit das rechtzeitige. Erscheinen der Serie gesichert ist.

Sie erhalten natürlich Abzüge der Aufnahmen und Exemplare Ihres Textes.

Mit besten Grüssen, Ihr ganz ergebener

G. Lippold

Архів родини Старчуків у Львові, № 52. Машинопис, засвідчений від руки.

Переклад

Ерлянґен, 22 січня 1937 р.

Високоповажаний пане колеґо!

З цим листом Ви отримаєте коректуру Ваших текстів до „Einzelaufnahmen". Я скористався з Вашого уповноваження і зробив деякі скорочення та зміни, але сподіваюся, що все суттєве з Вашої точки зору зберіг. Ми опустили кілька знімків, фраґментів саркофага і т. ін. Я прошу Вас вичитати коректуру по можливості терміново і вислати мені її назад так, щоб серія вийшла своєчасно.

Звичайно, Ви отримаєте копії фотографій та екземпляри Вашого тексту.

З найкращими побажаннями щиро Ваш

Ґ. Ліппольд

№ 24

Казимир Маєвський

Palermo, 23.VIII [19]32.

Kochany Panie Janku!

Bardzo serdecznie dziękujemy za zyczenia, za pamięć. Nie odpisałem nachychmiast z Neapolu, bo byliśmy tam krótko, pózniej zatrzymaliśmy się w Messine. Obecnie jesteśmy w Palermo. Cudownie tu i nie da się ani z Grecją, ani z Italją porównać. Obawiam się czy kartka ta zastanie jeszcze Pana w Londynie. Kiedy wraca Pan do kraju? Następną kartkę napisze na adres Lwowski, bo innego nie znam. Żona i ja pozdrawiamy Pana najserdecznie.

Ściskam dłoń całuje

Majews[ki][27]

Архів родини Старчуків у Львові, № 53. Поштова листівка. Автограф.

№ 25

Menton, 27(?), IX [19]37.

Drogi Panie Kolego!

Po kilkudniowym wypoczynku w Mentonie jutro wieczorem wyjeżdzamy do Rzymu. Jestem ogromnie ciekaw jak sie zaprezentuje Most [...]* Augusta! Zaraz po jej zwiedzeniu doniosę Panu o Arosaris. Mam zamiar napisać o tej wystawie krótki artikuł informacyjny, który przyszle na adres Pana Prof[esora] Bulandy. W „Kurjerku"[28] wyczytałem dziś, że Michałowski urządza w Muz[eum] Nar[odowym] wystawę sztuki egipskiej. Po Rzymie — gdzie posiedze ze 3 tygodnie (zależyć bedzie na ile wystarcze mi liry) jadę do Monachjum, Stuttgarta i Norynbergi, a stamtąd do Pragi.

Narazie łącze od siebie i żony wiele serdecznych pozdrowień, ściska dłoń

Majewski

Архів родини Старчуків у Львові, № 54. Поштова листівка. Автограф.

№ 26

Після вересня 1937 р.**

Kochny Panie Kolego!

Nie wiem od czego zacznie! A właśnie coż można w takiej kartce krótkiej napisać. Rozmawiałem z Rodenwaldtem[29], Neugelucem, Müllerem, Zaknem [?], Goetlesłem, byłem w Lipsku, Dreznie, Halle, a jadę w przyszłym tyg[odniu] do Monachium i Stuttgartu. Zachwyceny jestem. Uczę się tu bardzo wiele. Żadna podróż nie dała mi tyle co ta za 3 tygodnie. Co za wspaniałe muzea a biblioteki, a photothekі i t. d. Poznałem tu kilku młodych archeologów, studjujących u Rodenwaldta: 1 Greka, 1 Bułgara i 1 Turka. Pozatem kilku Niemców. Wogóle zamiast 3 razy jechać do Grecji trzeba mi było 1 raz, a 2 razy do Niemiec. Z tej mitręgi podruże i kulturalnych [!] warunków, mozna naprawdę nauczyć się wiele. Najchętniej zrezygnowałbym z Paryża i Rzymu, by jaknajdłużej siedzieć w Niemczech.

Narazie ściskam dłoń, pozdrawiam jaknajserdecznie

Majewski

Ukłony dla Pani!

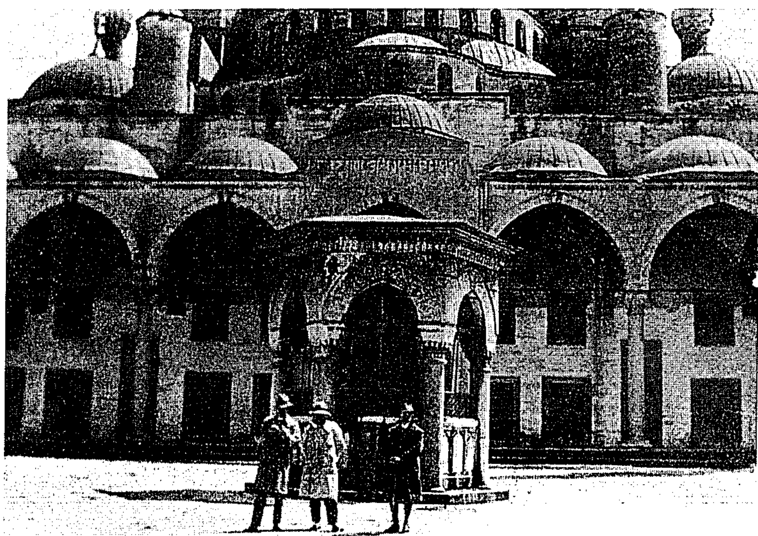
Архів родини Старчуків у Львові, № 55. Поштова листівка. Автограф.

---

* Слово не прочитано.

** Датовано за змістом на основі листа № 25.

Викладачі та студенти Інституту археології Львівського університету. Стоять за столом (справа наліво): Іван Старчук, Казимир Маєвський, Едмунд Булянда та ін. 1934 р.



Науковці Інституту археології Львівського університету в Константинополі, біля собору св. Софії. Перший зліва стоїть Іван Старчук. 1931 р.

Іван Старчук під час археологічної експедиції
у Греції. 1931 р.

Іван Старчук в Англії. Лондон. Hyde Park Serpentine.
20 серпня 1932 р.

№ 27

Карл Віллі Мартін

Berlin, dnia 6 Marca 1938 r.

Wielce Szanowny Panie Doktorze!

W roku 1931 wzbogacił Pan Doktór nasze wiadomości o ikonografii cesarza Hadriana przez opublikowanie głowy Hadriana znajdującej się w Wilanowie. Taż sama głowa została później wydana w E.A. 4257. Ponieważ mi bardzo na tym zależy, żeby portrety Hadriana znajdujące się w Polsce znalazły w mojej pracy o ikonografii tegoż cesarza należyte uwzględnienie, zwracam się do W[ielce] Szanownego Pana Doktora z zapytaniem, czy w Jego posiadaniu znajdują się lepsze zdjęcia wspomnianego zabytku, niż znana mi reprodukcja w Eosie XXXIII 1930/31. Chodzi mi nie tylko o zdjęcie *en face*, lecz również o obydwa profile i o zdjęcie tylne.

Ponieważ na podstawie postanowień dewizowych w Niemczech nie byłbym w stanie uregulować ewentualnego rachunku za fotografie, prosze uprzejmie o przesłanie rachunku mej żonie P[ani] mag[ister] phil[osofii] Grecie Martin (Łódź, ul. Dobra 3, m. 16), a fotografii do 1. kwietnia do Berlina, a po 1. kwietnia do Niemieckiego Instytutu Archeologicznego w Rzymie (Via Sardegna, 79).

Wdzięczny byłbym również za odnośną informaję co do pochodzenia portretu, wzg[lednie] co do sposobu, w jaki portret ten dostał się do Polski.

Załączam wyrazy głębokiego poważania

K. Martin[30]

Архів родини Старчуків у Львові, № 56. Машинопис, засвідчений від руки.

№ 28

Валентин Міллер

[...]* The second article (J. Starczuk, Les Sculptures antiques de Wilanów) is very valuable because it is a description of one of the private collections scatter ed over Poland and mostly unknown to the Western archaeologists, but the illustrations are not very satisfactory, so that it is difficult to test the stylistic judgment of the author. There are three portrait heads. A female head is believed to represent Sabina; the period may be correct, but the identification is very doubtful. A male head has a superficial resemblance to Demosthenes; the author declares it to be Roman, and assigns it to the second century. The third head which suggests somewhat the Sophocles in the Lateran is dated in the second century A.D. A female head already publisced by Amelung (Röm[ische] Mitt[eilungen], 1923—1924, 47) is well charact erized as an early work of Praksyteles, still under the influence of Kephisodotos. The connection of a youthful male head with an Apollo of

* Так у копії оригіналу.

Paionios is not very convincing. There are four fragmentary reliefs. The author has cleverly shown that one of these which pictures one of the Dioscuri and part of a figure of Artemis belongs to a scene like that illustrated i Robert. Sarkophagreliefs, III, pl. 83; a second relief, also a part of a sarcophagus, shows a Silenus punishing a Satyr, and is comparable to one in the Museo Capitolino, Galleria Nr. 46A. Two very interesting reliefs represent chariot races, in which the chariots are drawn by camels and geese and the charioteers are a rat and an owl. They do not represent the actuel performances in the Roman Circus as the author thinks, but belong to the widespread class of monuments beginning in Egypt, which show animals in human occupations (Ct. Swindler. Ancient Paintint, p. 36).

Valentin Müller[31]

A[merican] J[ournal] A[rchaeology], XXXVII, 1, 1933, p. 179; Eos. Commentarii Societatis Philologae Polonorum. Vol. XXXII, Leopoli, 1929.

Архів родини Старчуків у Львові, № 57. Копія. Машинопис.

Переклад

Друга стаття (J. Starczuk, Les Sculptures antiques de Wilanów) дуже цінна, оскільки це — опис однієї з розкиданих по цілій Польщі приватних колекцій, яка до певної міри не відома західним археологам; але ілюстрації недостатньо відповідають вимогам, тому важко перевірити стилістичні висновки автора. Тут представлено три портрети голів. Жіноча голова, здається, зображає Сабіну; епоха, можливо, визначена правильно, але встановлення особи — двояке. Чоловіча голова є позірно схожа з Демостеном; автор твердить, що це римлянин, і визначає його належність до II ст. Третя голова, яка частково наводить на думку, що зображено Софокла в Латерні, датована II ст. н. е. Жіноча голова вже була опублікована Амелюнгом (Röm[ische] Mitt[eilungen] 1923—1924, 47) і добре охарактеризована як рання робота Праксітеля під впливом Кефізодота. Зв'язок молодої чоловічої голови з Аполлоном Пайоніським (Apollo of Paionios) не дуже переконливий. Чотири фраґментарні рельєфи. Автор розумно вказав, що одне з зображень Діскурі та частина фіґури Артеміса належать до сцени, яку подав Роберт, III, p. 83; другий рельєф, частина саркофага, зображає Сілена, який жорстоко карає Сатира і порівнюється з подібним у Музеї Capitolino. Галерея, № 46 А. Два дуже цікаві рельєфи зображають перегони на колісницях, в яких колісниці тягнуть верблюди та гуси, а вершниками є щур та сова. Вони не відображають реальних вистав у римському амфітеатрі, як думає автор, а належать до поширених типів пам'яток початку Єгипту, які зображають тварин за людськими заняттями (Ct. Swindler, Ancient Painting, p. 36).

Валентин Міллер

№ 29

Музей мистецтв „Метрополітен“. Нью-Йорк

New York, July 20, 1937.

Dear D[okto]r Starczuk!

Thank you for sending Miss Richter your article entitled „Ornament Roślinny na Ara Pacis Augustae“. It arrived during her absence in Europe and will be kept for her return in September.

Sincerely yours, Assistant Curator

[Підпис не прочитується]

Архів родини Старчуків у Львові, № 60. Фірмовий бланк. Машинопис, засвідчений від руки.

Переклад

20 липня 1937 р.

Шановний докторе Старчук!

Висловлюємо Вам вдячність за те, що надіслали на адресу міс Ріхтер свою статтю під назвою „Ornament Roślinny na Ara Pacis Augustae“. Коли надійшла Ваша стаття, міс Ріхтер вже відбула до Європи, звідки повернеться у вересні. Стаття зберігатиметься до її повернення.

Щиро Ваш, помічник охоронця фондів.

№ 30

Музей Римської імперії. Інститут романістики

Roma, 5 Luglio 1937—XV

Illustre Doctore!

Ho ricevuto il Suo interessante e originale studio sugli ornamenti vegetali i dell'Ara Pacis e La ringrazio vivamente per il pensiero gentilissimo che ho molto gradito.

Con i migliori saluti.

[Підпис не прочитується]

Архів родини Старчуків у Львові, № 61. Фірмовий бланк. Машинопис, засвідчений від руки.

Переклад

Рим, 5 липня 1937 р.

Шановний Докторе!

Отримав Вашу цікаву та оригінальну студію про рослинні орнаменти в Ara Pacis і поспішаю Вам подякувати та з великою приємністю і бажанням її приймаю.

З найкращими побажаннями.

№ 31

М. Наливкина

4/VI [19]40 г.
Ленинград

Многоуважаемый Иван Данилович!

С тех пор, как через Лазаря Моисеевича Славина[32] я узнала, что Вы являетесь большим специалистом в области истории античного искусства, мне, занимающейся таковым и являющейся сотрудником сектора Древнего Причерноморья Института истории материальной культуры Академии Наук, естественно захотелось познакомиться с Вашими изданиями, главным образом скульптуры, ибо в плане моей работы на этот год значится написание раздела по скульптуре Северного Причерноморья. Весьма желательно было бы получить и Вашу консультацию по скульптуре западных областей в античную эпоху. Вероятно, Вы обладаете достаточным количеством античных греческих и также местных памятников, найденных при раскопках и случайных находок на Западе УССР и о которых ни я, да и никто еще из наших античников и не подозревает. Если они уже Вами изданы, прошу убедительно сообщить те издания, в которых они имеются. Думаю, что на любом языке они могут быть нам доступны. Было бы, конечно, хорошо получить и фотоснимки с имеющихся у Вас скульптур и терракоты. Если это последнее связано с известными затратами, прошу сообщить, и институт оплатит все расходы, связанные с фотографированием и с изготовлениями отпечатков с имеющихся негативов. Кроме скульптур во Львове, очевидно имеется и керамика. Интересно получить и о ней сведения от Вас. Вообще познакомиться со всеми имеющимися у Вас материалами нам крайне необходимо!

Жду ответа. Уваж[аемая] Вас М. Наливкина[33]

P. S. Издания можна выслать наложеным платежом.

Архів родини Старчуків у Львові, № 62. Автограф.

№ 32

Німецький археологічний інститут у Римі

Roma, 7.III.[19]35.

Für das dem deutschen Archaeologischen Institut Rom überwiesene Geschenk „Les sculptures antiques de Wilanów“ überreicht durch Gräfin Lanckorońska sagt der unterzeichnete Direktor seinen aufrichtigsten Dank.

Bibliothekär [Підпис не прочитується]

Архів родини Старчуків у Львові, № 63. Фірмовий бланк, заповнений від руки.

Переклад

Рим, 7.III.1935 р.

За подарунок, який передала Німецькому археографічному інститутові в Римі безпосередньо графиня Лянцкоронська,— „Les sculptures antiques de Wilanów“, — нижчепідписаний директор висловлює свою найщирішу подяку.

Бібліотекар

№ 33

Е. Потьє

Paris, 2 mai 1930.

Monsieur et honoré Collègue!

J'ai reçu votre article sur les Sculptures antiques de Wilanów et je vous en remercie cordialement. Je souhaite que vous puissie mettre à exécution le projet excellent de publier toutes les sculptures antiques se trouvant sur le sol de la Pologne. On ne pourra sérieusement travailler que quand on aura dans des corpus méthodiques tout le matériel des oeuvres plastiques, de même que les épigraphistes ont sous la main tous les corpus d'inscriptions.

Je vous prie d'agréer l'expression de mes sentiments bien distinguées et devoués.

E. Pottier[34]

Архів родини Старчуків у Львові, № 64. Поштова листівка. Автограф.

Переклад

Париж, 2 травня 1930 р.

Добродію і шановний колеґо!

Я одержав Вашу статтю про античні скульптури Вілянова і сердечно за неї дякую. Бажаю Вам, щоб Ви могли проаналізувати Ваш чудовий

проект друкування усіх античних скульптур, які знаходяться на польській землі. Серйозно можна буде працювати лише тоді, коли матимемо у методичному [розпорядженні] „corpus" і весь матеріал про пластичні твори, так, як епіграфісти мають під рукою увесь „corpus" написів.

Прошу Вас прийняти вирази моїх найвідданіших і щирих почуттів.

Е. Потьє

№ 34

Paris, 9 mars 1932.

Monsieur et honoré Collègue!

Je vous remercie de m'avoir envoyé votre excellente étude sur les Sculptures antiques de Wilanów et je vous prie d'agréer l'assurance de ma consideration bien distinguee.

E. Pottier

Архів родини Старчуків у Львові, № 65. Поштова листівка. Автограф.

Переклад

Париж, 9 березня 1932 р.

Добродію і шановний колеґо!

Дякую Вам за надіслану мені Вашу чудову студію про античні скульптури Вілянова і прошу прийняти запевнення моєї найглибшої поваги.

Е. Потьє

№ 35

Paris, 5 mai 1934.

Monsieur et honoré Collègue!

Je reçois ce matin votre lettre et je m'empresse d'y répondre. A mon grand regret je n'ai jamais reçu de carte postale de vous.

Voici des publications sans intérés les articles de la Revue archéologique. Nous avons un Comité de rédaction et, au refus d'un manuscrit, celui-ci est remis à un professeur compétent qui l'examine et décide s'il y a lieu d'accepter l'article. En cas de non-acceptation, le manuscrit est retourné à l'auteur.

S'il est accepté, le directeur de la revue examine dans quel fascicule il pourra être introduit (nôtre année 1934 est déjà en grande partie occupée). Après la publication, 25 tirages à part sont envoyés à l'auteur.

Je faudrais donc nous envoyer recommandé votre article avec les matériaux pour les planches, pour examen.

Je dois vous prèvenir que depuis le commencement de l'année 1934 j'ai dû renoncer, pour des raisons d'âge et de santé, à la direction de la revue;

mais je reste membre du comité de rédaction. Les directeurs sont M. Ch. Picard, professeur d'archéologie à la Sorbonne, 16 avenue de l'observatoire, Paris 6-e, et M. R. Lantier, Conservateur des antiquités Nationales, Château de St Germain en Laye (Scine-et-Oise). C'est sans doute M. Picard qui lira votre travail.

Veuillez, Monsieur et honoré Collègue, l'assurance de mes sentiments distinguées et dévoués.

E. Pottier

Архів родини Старчуків у Львові, № 66. Фірмовий бланк. Автограф.

Переклад

Париж, 5 травня 1934 р.

Добродію і шановний колеґо!

Цього ранку одержав Вашого листа і поспішаю на нього відповісти. На превеликий жаль, я ніколи не одержував од Вас жодної поштівки.

Ось публікації без урахування статей із „Revue archéologique". Ми маємо редакційний комітет, який при відхиленні якогось рукопису передає його компетентному професорові, котрий розглядає цей рукопис і вирішує, чи слід приймати статтю. В разі неприйняття статті, рукопис повертається авторові.

Якщо рукопис схвалений, директор журналу дивиться, в якому випуску його можна вмістити (1934 рік у нас вже переважно заповнений). З видруком статті 25 окремих відбитків надсилаються авторові.

Отже, треба було б надіслати нам рекомендованим листом Вашу статтю разом із матеріалами для таблиць для її прочитання.

Вважаю за потрібне також повідомити Вас, що з початку 1934 року я мусив відмовитися від керівництва журналом через мій вік і стан здоров'я, але залишаюся членом редакційного комітету. Його директорами є пан М. Пікар, професор археології Сорбони (16, просп. Обсерваторії, Париж, 6), і пан Р. Лантьє, охоронець національних старожитностей, [замок St Germain en Laye], Сен-Жермен-ан-Лей (Сена-і-Уаза). Очевидно, Вашу статтю буде читати пан Пікар.

Будьте ласкаві прийняти, добродію і шановний колеґо, запевнення у моїх шанобливих і щирих до Вас почуттях.

Е. Потьє

№ 36

В. Т. Пурдон

The society for
the Promotion of Roman Studies

5. 7. [19]37.
50 Bedford Square, London, W. C.-1.

On behalf of the Council of the Society for the Promotion of Roman Studies, I have to acknowledge the safe receipt of the following work, which you have been good enough to present to the Library of the Society, and express the gratitude of the Council for the gift.

Das Rankenornament der Ara Pacis Augustae.

Yours faithfully,

W. T. Purdon,
Librarian

Архів родини Старчуків у Львові, № 67. Бланк заповнений від руки.

Переклад

Товариство сприяння розвиткові романістики

5 липня 1937 р.
Бедферд-сквер, 50. Лондон, W.C.-1

Від імені Ради Товариства вважаю за потрібне повідомити Вас про одержання згаданої нижче праці, яку Ви люб'язно подарували Бібліотеці Товариства.

Висловлюю вдячність Товариства за наданий дарунок [книжки] „Das Rankenornnament der Ara Pacis Augustae".

З повагою

В. Т. Пурдон, бібліотекар

№ 37

С. Райнах

Jean Starczuk. Sculptures antiques de Wilanów, II, Extr[act] d[en] Eos, Leopoli, 1931; in pp. 555—569, avec 9 photographies.

Description détaillée, due a un archéologue bien informé, de marbres antiques qui ne manquent pas d'interêt.

1° Fragment de sarcophage romain [...] Tellus et un enfant?

2° Fragment de relief avec portrait d'un Romain du temps de Philippe l' Arabe;

3° Tête assez fruste d'Hadrien;

4° Fragment de frise avec ornament végétal et panthère;

5° Joli buste d'adolescent, peut être un de fils adoptifs d'Auguste. Étant donnée la massę de portraits impériaux anonymes, il ne s'agit plus, comme au temps de Visconti, de les pourvoir d'attributions hasardées mais d'en constituer groupes; pour cela, la connaissance de beaucoup de Musées et de photographies est indispensable et l'on constate avec plaisir que cette erudition, assez difficile et longue à acquérir, ne fait pas défaut a l'auteur.

S. R[einach][35]

Revue Archéologique.— Vol. XXXV, maj-juin 1932, p. 351.

Архів родини Старчуків у Львові, № 68. Копія. Машинопис.

Переклад

Jean Starczuk. Sculptures antiques de Wilanów, II, Extr. d. Eos, Leopoli, 1931; in 8°, p. 555—569.

Докладний опис мармурових античних скульптур з 9 фотографіями у добре обізнаного археолога викликає зацікавлення.

1. Фраґмент римського саркофага Теллуса та дитина;
2. Фраґмент рельєфа з портретом римлянина часів Філіпа Арабського;
3. Голова досить стерта;
4. Фраґмент фриза з рослинним орнаментом та пантерою;
5. Гарний бюст підлітка, можливо, прийомного сина Авґуста.

Що стосується ряду анонімних портретів імператорів, то більше не йдеться про те, щоб, як у часи Вісконті, випадково приписувати їх та поділити на групи. Стосовно цього знання багатьох музеїв і зображень, необхідно із задоволенням відзначити ерудицію автора, яку було досить нелегко набути.

С. Райнах

№ 38

Ґізела М. А. Ріхтер

The Metropolitan Museum of Art New York
Departament of Classical Art

May 21, 1936.

Dear D[okto]r Starczuk:

Please accept my thanks for kindly sending me a reprint of your article on Antiquities of Poland — which I have found most interesting and instructive reading.

Sincerely yours,

Gizela M. A. Richter

Архів родини Старчуків у Львові, № 69. Фірмовий бланк. Машинопис, засвідчений від руки.

Переклад

Музей мистецтв „Метрополітен". Нью-Йорк
Відділ класичного мистецтва

21 травня 1936 р.

Шановний докторе Старчук!

Прошу прийняти мою подяку за те, що Ви люб'язно надіслали мені окремий відбиток Вашої статті про пам'ятки старовини Польщі. Вона виявилася для мене дуже цікавою і пізнавальною.

Щиро Ваша

Ґізела М. А. Ріхтер

№ 39

Ґ. Роденшельдт

Archaeologisches Institut des Deutschen Reiches

Den 6 Juni 1930.
Berlin w 8, Wilhelmstrasse 92—93.
Fernsprecher: a 4 Zentrum 3965—3966

Sehr geehrter Herr Doktor!

Für die liebenswürdige Übersendung Ihrer Arbeit über die antiken Skulpturen von Wilanow möchte ich mir erlauben, Ihnen den verbindlichsten Dank auszusprechen. Ich freue mich umsomehr, diese Publikation kennen zu lernen und zu besitzen, als ich die Skulpturen von mehrmaligen Besuchen in guter Erinnerung habe.

Mit dem Ausdruck ganz vorzüglicher Hochachtung

G. Rodenscheldt[36]

Архів родини Старчуків у Львові, № 70. Фірмовий бланк. Машинопис, засвідчений від руки.

Переклад

Археологічний інститут німецької держави

6 травня 1930 р.
Берлін w 8, Вільгельмштрассе 92—93
тел. А-4 Центр 3965-3966

Високоповажаний пане Докторе!

Дозвольте висловити Вам найщирішу подяку за люб'язне переслання нам Вашої праці про античні скульптури з Вілянова. Мало того, мені

відрадно ознайомитися з цією публікацією і мати її, оскільки я неоднораво бував там і зберігаю про них добру згадку.

З виразами глибокої поваги

Ґ. Роденшельдт

№ 40

Archaeologisches Seminar der Friedrich-Wilhelms-Universität

Berlin CZ, den 19. Mai [19]37.
Kaiser Franz Joseph Platz, Zimmer 168

Sehr geehrter Herr Kollege!

Ihre freundliche Zusendung hat mich, wie Herr Prof[essor] Bulanda mit Recht annimmt, auf das Lebhafteste interessiert. Sie hat mir nicht nur an meinen unvergeßlichen Besuch in Lwów erinnert, sondern behandelt ein Thema vom aktuellsten Interesse. Es ist eigentlich unbegreiflich, daß der Versuch der Rekonstruktion des Rankensystems noch nicht gemacht war. Soweit die kleinen Abbildungen ein Urteil erlauben, wirken die Rekonstruktionen überzeugend und ich würde mich freuen, Ihre Beweisführung kennen zu lernen.

Nun muß ich aber gleich auf eine Schwierigkeit hinweisen, die die Veröffentlichung ertrifft. Ein Druck von dem 23. September wäre ganz unmöglich, da die im Druck erfindlichen Hefte schon voll sind. Am 23. September aber soll die neue Rekonstruktion der Ara Pacis fertig sein. Für diese werden nicht nur die veröffentlichen und Ihnen bekannte Stücke verwandt; in Rom ist man mit der Zusammensetzung der Hunderte von kleinen Fragmenten beschäftigt, die in den Magazinen des Thermenmuseums liegen. Es wird unter diesen Umständen kaum möglich sein, eine Rekonstruktion zu veröffentlichen, ohne die römischen Arbeiten zu berücksichtigen. Wäre Ihre Arbeit in einem Jahre erschienen, hätte sie als Vorbild dienen können. Vielleicht können Sie auf Grund Ihrer Untersuchungen die römische Rekonstruktion berichtigen.

Von dem Rankenunk glaube ich auch, daß es für Rom gearbeitet ist und genau so auf griechischem Grunde nicht denkbar ist. Aber ich rechne doch mit der Möglichkeit griechischer Handwerker und einer Anregung von Pergamon (B. Wirgan. Alt[...]* von Pergamon.— V 1,73.— Abb. 74; R. Zahn. Das Fürstengrab von Hassleben.— S. 73).

Mit herzlichen Grüßen und der Bitte um die besten Empfehlungen an Herrn Prof[essor] Bulanda.

Ihr ergebener

G. Rodenscheldt

Архів родини Старчуків у Львові, № 72. Фірмовий бланк. Машинопис, засвідчений від руки.

---

* Так в оригіналі.

Переклад

Археологічний семінар
Університету Фрідріха-Вільгельма

Берлін С-2, 19 травня 1937 р.
Площа цісаря Франца-Йосифа. Кімната 168

Високоповажаний пане колеґо!

Ваші наукові статті зацікавили мене, як і міг би припустити професор Булянда. Вони мені нагадали не тільки про мою незабутню поїздку до Львова, в них також висвітлюється тема, що має актуальне значення. Для мене, власне, незрозумілим є те, що не зроблено спроб реконструкції орнаментів у вигляді сплетених рослин. Наскільки дозволяють зробити висновок невеликі фотографії, проведені реконструкції переконливі, і мені було б приємно ознайомитися з Вашим методом доказу.

При цьому я повинен відразу сказати про перешкоди для публікації цих матеріалів. Їх публікація до 23 вересня буде неможливою, тому що журнали, які готуються до друку, вже заповнені статтями. 23 вересня, за певними повідомленнями, будуть закінчені матеріали щодо реконструкцій пам'ятки Ara Pacis. Таким чином, і опубліковані, і Вам відомі елементи споріднені між собою; в Римі займаються складанням сотень малих фраґментів, які зберігаються у запасниках музею терм у Римі. За цих обставин ледве чи буде можливим опублікувати дослідження про реконструкцію, не беручи до уваги римських праць. Якби Ваша робота з'явилася рік тому, вона могла б бути зразком. Можливо, Ви зможете на основі Ваших досліджень виправити римські реконструкції.

Стосовно рослинних елементів, то я думаю, що вони характерні для Риму і немислимі на землі греків. Однак я враховую і ту можливість, яку мали грецькі ремісники, підпадаючи під вплив Пергамону (B. Wirgan Alt [...] von Pergamon.— V 1,73.— Abb. 74; R. Zahn, Das Fürstengrab von Hassleben.— S. 73).

Сердечні привітання і найкращі побажання професорові Булянді.

Щиро Ваш

Ґ. Роденшельдт

№ 41

Ян Сайдак

Poznań, d[nia] 2/5.[19]30 r.

Wielce Szanowny Panie Doktorze!

Za piękną pracę o rzeźbach antycznych w Wilanowie i za pamięć o mnie serdecznie Panu dziękuję i śle szczere pozdrowienia.

Jan Sajdak[37]

Архів родини Старчуків у Львові, № 73. Поштова листівка. Автограф.

№ 42

Мері Гамільтон Свіндлер

Archaeological Institute Of America
American Journal Of Archaeology
Mary H. Swindler, Editor in Chief

August 25, 1937.
Bryn Mawr College, Bryn Mawr. P[ensilvani] a.

My dear D[okto]r Starczuk!

Thank you very kindly for your reprint of your article on the reconstruction of the floral ornament of the Ara Pacis Augustae. It was very good of you to send it.

Very sincerely yours,

Mary Hamilton Swindler[38]

Архів родини Старчуків у Львові, № 74. Фірмовий бланк. Машинопис, засвідчений від руки.

Переклад

Американський археологічний інститут
Американський археологічний журнал
Мері Г. Свіндлер — головний редактор

25 серпня 1937 р.

Брін Мавр Колегія
Bryn Mawr College
Брін Мор. Пенсільванія

Шановний докторе Старчук!

Щиро вдячна за відбиток Вашої статті про реконструкцію рослинного орнаменту Ara Pacis Augustae. З Вашого боку було дуже люб'язно надіслати нам цей матеріал.

Із найщирішою повагою

Мері Гамільтон-Свіндлер

№ 43

Володимир Січинський

Прага, 20.V.1935 [р.]

Високоповажаний Пане Докторе!

Дозвольте Вам подякувати за Вашу цінну рецензію в „Дзвонах" на моноґр[афію] про Юр.[39] Розуміється, моя праця не є така бездоганна, щоби її так хвалити. Та Ваше добре слово розумію, як підбадьорування для дальшої праці. А працювати чим раз тяжче. Найновіше число „Мистецтва"[40] мене розчарувало. Нема рецензій ані мист[ецької] хроніки, хоч таку я був у свій час вислав В[исоко]п[оважаному] К[овжу]ну[41]. Через те віє від часопису якась відірваність від життя і дійсности. Інші писання також навіяні самим формалізмом і абстракцією. „Теорія" В. Масютіна виглядає убого. По цьому питанні існує величезна література, а він дає непродуману добре „отсєбятіну" (як кажуть росіяни), прикрашену добре написаною (декоративною, як у росіян) фразеольоґією. Отже, нова форма — чепурна та імпонуюча, але без глибокого і неумотивованого змісту. Що доброго у Вас? Над чім працюєте? Всього доброго!

З великою повагою до Вас

В. Січинський[42].

Řevnice. Z. Třebáň 128. Č.S.R.

Архів родини Старчуків у Львові, № 75. Листівка. Автограф.

№ 44

Варвара Скуднова

5.4.[19]40[г.][*]

Многоуважаемый тов[арищ] Старчук!

Простите за безцеремонность, что я обращаюсь к Вам с просьбой, не будучи Вам известна. Я сотрудник Античного отдела музея Ленинграда Гос[ударственного] Эрмитажа. От Лазаря Моисеевича Славина я узнала, что Вы являетесь в настоящее время сотрудником Львовского отдела Института Археологии Академии Наук УССР. Я работаю над материалом из Ольвийского некрополя, хранящегося в Эрмитаже, и меня очень интересует материал Львовского музея. Особенно бронзовые зеркала и чернофигурная керамика. Пожалу[й]ста не откажите в любезности сообщить, имеются [ли] в продаже во Львове каталоги Львовского музея или издания материала. Можно ли приобрести Ваши работы по керамике и книгу: „Irena Reiche. Żwierciadła podolskiej kultury scytyjskiej".

[*] Дата штампа прибуття листа до Львова.

Еще раз прошу прощения за беспокойство и заранее благодарю

В. Скуднова[43]

Мой адрес: Ленинград.
Фонтанка, дом 52, кв. 35.
Варваре Михайловне Скудновой.

Архів родини Старчуків у Львові, № 76. Автограф.

№ 45

6/VI, 1940 г.

Глубокоуважаемый тов[арищ] Старчук!

Простите, что задержалась с ответом.

Очень рада, что присланная мной книга Вам интересна. Фотоотметки, которые Вам нужно для работы, можно получить следующим способом: написать письмо в Эрмитаж на имя заведующего Античным отделом, и укажите точно, сколько отпечатков и с каких изданий или с каких вещей Вам нужно. Адрес следующий: Ленинград. Набережная 9-го Января, д[ом] 34. Государственный Эрмитаж. Заведывающему Античным отделом.

Весь Эрмитаж готовится к юбилею 175-летие, который мы будем праздновать с 17/VI по 23/VI. Может быть, Вы приедете к нам на праздник, посмотрите наши богатства.

Надеюсь, что скоро Вы посетите Ленинград!

Всего хорошего

В. Скуднова

Архів родини Старчуків у Львові, № 77. Автограф.

ПРИМІТКИ

1. „Conception and Evolution of the Ornament" — неповна назва праці І. Старчука. В оригіналі „Conception of the Ornament and foundation of its Evolution". Надрукована у часописі „Eos" (1932/1933.— Т. 34.— Р. 277—287) та окремою відбиткою (Львів, 1933). Див. № 3.

2. „American Journal of Archaeology" — журнал з питань археології, античної історії та мистецтва. Орган Archaeological institute of America. Виходить з 1895 р., спочатку — у Нью-Йорку (Колумбійський університет), має декілька серій.

3. „Eos". Commentarii Societas Philologae Polonorum..." — часопис філологічно-мистецького спрямування. Окремі номери мали підзаголовок „Przegląd Klasyczny". Орган Towarzystwa filologicznego. Спочатку журнал редагував Л. Цьвіклінський. Виходив у Львові з 1894—1939 рр. Томи 1—40. Часопис мав ще додаток „Eus Supplementa", який видавав Р. Ґаншинець.

4. Булянда Едмунд (Bulanda, 1882—1951) — археолог, від 1916 р. проф. Львівського університету (1938 — ректор), від 1945 — працює у Вроцлавському університеті. Довголітній директор Інституту археології при Львівському університеті. Брав участь у розкопках у Малій Азії (Ефес) і в Елісі на Пелепонесі (Греція). Автор книжки „Etruria i Etruskowie" (1934).

5. Йдеться про книжку „Houston... Ancient Greck, Roman and Byzantine Costume", що вийшла друком у Лондоні 1904 р. (?).

6. Британське видавництво: A. et C. Black L[TD] publishers estab. 1807 Incorporating S. W. Partrigge et C° Established 1850. Міститься у Лондоні на вул. Soho Square, N 1.

7. Мюнхенське видавництво (видавнича фірма) „Ф. Брукман А. Ґ." спеціалізувалося на мистецьких виданнях. Засноване ще 1894 р. У 20—30-х роках його очолив Фрідріх Брукман. Див. № 6.

8. Видання „Einzelaufnahmen" — повна назва „Photographische Einzelaufnahmem Antikel Sculpturen". Творить одну з видавничих серій (Serien zur Vorbereitung eines Corpus Statuarum) досліджень античного мистецтва, що видавав Інститут античної пластики при Ерлянґенському університеті (Instytuts für antike Plastik an der Universität Erlangen). Друкував серію, починаючи з 1894 р. і до початку 40-х років, видавництво „Ф. Брукман А. Ґ." у Мюнхені (див. № 5). Серію готували до друку Пауль Арндт, Ґеорґ Ліппольд та ін. Див. також листи Ґ. Ліппольда до І. Старчука, № 21—23.

9. Вітвицький Владислав (Witwicki, 1878—1948) — польський вчений у галузі психології, філософії, малярства. Від 1919 р. — проф. загальної психології Варшавського університету. Йому належать численні переклади. Видавець і коментатор творів Платона, автор перших підручників з психології: „Analiza psychologiczna objawów woli" (1904), „Psychologia stosunków osobistych" (1907), „W sprawie przedmiotu i podziału psychologii" (1912). Після смерти вийшов двотомник В. Вітвицького „Psychologja" (1962). І. Старчук використовує працю В. Вітвицького „Psychologja stosunków osobistych" у своїй „Conception of the ornament and Foundation of its Evolution" (Eos.— 1932/1933.— T. 34.— P. 278. Див. № 1).

10. Йдеться про одну з перших більших праць І. Старчука „Les sculptures antiques de Wilanów". Надрукована у часописі „Eos" (1929.— T. 32.— P. 389—422) з додатком фотографій пам'яток та їх реконструкцій у рисунках. Того ж року праця також вийшла окремим відбитком.

11. Гарлер А. (Harler) — професор античної історії і археології Будапештського університету.

12. „Filomata" — науково-інформаційне неперіодичне видання, присвячене давнім пам'яткам мистецтва, історії і літератури. Виходило у Львові окремими зошитами з 1929 по 1939 рр. За 11 років друком вийшло 111 зошитів. Редактор Р. Ґаншинець (див. прим. 13). В окремих річниках (1934 і 1937 рр.) подано зміст журналу за попередні роки.

13. Ґаншинець Ришард (Ganszynec, Gansiniec, 1888—1958) — дослідник античної культури, популяризатор знань про античний світ, видавець. Навчався у Мюнстері та Берліні, працював у Познані (1919—1920), а з 1920 по 1946 рр. — у Львові як проф. університету, пізніше — у Вроцлаві, а з 1948 р. — у Кракові. Автор численних праць із стародавньої історії, античної літератури. Найважливіші з них: „Hippolytos Capitel gegen die Magier" (1913), „De Agatho daemone" (1919), „Ursprung der Zehngebotetafeln" (1920), „Pas magiczny" (1922), „Aphrodite epitragia" (1923) та ін. Видав Хроніку Галла Аноніма, тексти Коперника. Був співробітником часописів „Eos", „Eus Supplementa", „Kwartalnik Klasyczny" і редактором власних часописів „Filomata", „Przegląd Klasyczny", „Przegląd Humanistyczny"; також різних видавничих серій „Biblioteka Filomaty", „Scriptores Latini et Graeci", „Hermaion". В останній видавничій серії вийшло друком 11 книжок. У шостому томі побачила світ праця І. Старчука „Zum Figurenfries der Ara Pacis Augustae" (1938). Див. № 16.

14. „Revue Archéologique" — журнал з питань археології, античної історії і мистецтва. Виходив у декількох серіях у Парижі з 1844 р. Окремі номери серії I та II з'явилися в Ґраці, Кракові та Відні.

15. Ґонсьоровський Станіслав (Gąsiorowski, 1867—1962) — польський археолог та історик мистецтва. Від 1930 р. — проф. Краківського університету, 1945 р. — член Польської АН, 1942—1951 рр. — директор Музею Чарторизьких у Кракові. Праці: Sztuka starożytna // Historia sztuki.— 1932.— T. 1 та ін.

16. Йдеться про працю І. Старчука „Ornament Roślinny na Ara Pacis Augustae", що була опублікована у виданні „Przegląd Klasyczny" (1937.— Т. 3.— S. 399—422, з 13 ілюстраціями). Того ж року з'явився також окремий відбиток праці. Її текст супроводжують пояснення до ілюстрацій німецькою мовою під заголовком „Das Rankenornament der Ara Pacis Augustae. Eine Rekonstruktion" (С. 421—422). У праці докладно описані (разом із реконструкцією в рисунках) барельєфи рослинного орнаменту фронтальної і бокових стін будівлі Вівтаря Миру Авґуста. Вівтар, як відомо, був створений на честь приборкання Галії й Іспанії. Знайдені рештки будівлі вважаються найціннішим пам'ятником мистецтва такого характеру доби Авґуста. Крім фриза з рослинним орнаментом виявлено т. зв. головний фриз барельєфних скульптур Вівтаря (цим скульптурам І. Старчук присвячує окрему монографічну працю: „Zum Figurenfries der Ara Pacis Augustae", яку друкує у шостому томі серії „Heirmaion" (див. прим. 13). З'явилася друком 1938 р. (65 с. + іл.). На фризі зображені імператор Авґуст в оточенні родини і найближчих сподвижників, державних достойників. Поряд алегоричні сцени „Dea Roma, Tellus". Як і фриз із рослинним орнаментом, зберігся фраґментарно. У 1939 р. будівлю Вівтаря Миру Авґуста реконструйовано поблизу його історичного місця (див. мал.: Encyklopedie antiky.— Praha, 1974.— S. 64). Частина ориґінальних барельєфних скульптур зберігається у Луврі, Флоренції та „Museo delle Terme" у Римі. До І. Старчука пам'яткою цікавилися А. Пасквi, Ґ. Монако, Ґ. Моретті, Й. Севекінґ, Ф. Студнічка (див. прим. 23) і Ґ. Роденвальдт та ін. (їхні роботи згадує, а деякі використовує І. Старчук), пізніше Е. Леві (див. прим. 21).

17. Константинович Ярослав (1893—1973) — історик церковного мистецтва, мистецький критик, педагог. Працював в Інституті археології при Львівському університеті (друга половина 30-х років), під час німецької окупації — учитель українських гімназій у Львові, після війни виїхав до Польщі, працював учителем у м. Дембліні. Найважливіші праці: „Wychowanie estetyczne w nowoczecnej szkole" (1936), „Ikonostasis. Studien und Forschungen" (Т. 1.— 1939), „Причинки до студій української ікони XIV—XVI ст." (Богословія.— 1978.— Т. 42). Залишив ряд праць у рукописах, зокрема „Ukraińskie ikony XIV i XV wieku w Polsce". Про це маємо відомості від Марії Струтинської, Степана Костюка і З. Шантер. Ряд неопублікованих праць Я. Константиновича зберігається у Museum historycznym w Sanoku. (Див.: Szanter Z. Rola wzorów zachodnich w kształtowaniu ikonostasu w XVII wieku na południowo-wschodnim obszarze Rzeczypospolitej // Teka konserwatorska: Polska południowo-wschodnia.— Rzeszów, 1985.— S. 93—135.)

18. Очевидно, йдеться про проф. Адольфа Хибінського (Chybiński, 1880—1952) — історика музики. Від 1912 р. працював професором історії і теорії музики у Львівському університеті, автор праць „Bogurodzica pod względem historyczno-muzycznym" (1907), „Muzyka kościelna w Polsce" (1906), „Słownik muzyków dawnej Polski" (1949), „Karol Szymanowski a Podhale" (1958). Був редактором „Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej", „Kwartalnika Muzycznego" та ін.

19. Див. прим. № 6.

20. Курціус Л. (Curcius) — дослідник античного і середньовічного мистецтва, археолог. Довголітній директор Німецького археологічного інституту в Римі. Видавав разом з Л. Деубнером та ін. часопис „Gnomon" у Берліні (див. прим. 25). Причетний до видання „Römische Mitteilungen".

21. Леві Еммануель (Löwy, Loewy) — австрійський історик мистецтва античности, археолог. Працював у Віденському університеті. Автор праць „Inschriften Griechischer Bildhauer. Mit facsimilen" (1885), „Bemerkungen zur Ara Pacis" (1926), „Polygnot. Ein Buch von griechischer Malerei" (1929).

22. Ліппольд Ґеорґ (Lippold) — німецький археолог і мистецтвознавець, співредактор і співавтор (разом з Павлем Арндтом) видання „Photographische Einzelaufnahmem antiker Sculpturen" (див. прим. 8). Найважливіші праці: „Hermenköpfchen aus Spanien" (1932), „Die Skulpturen des Vatikanischen Museum" (1936 — разом з Вальтером Амелюнґом). І. Старчук тривалий час підтримував з Ґ. Ліппольдом зв'язки, у нього консультувався. Див. також № 19—22.

23. Студнічка Франц (Studniczka, 1860—1929) — німецький археолог, дослідник античної історії і мистецтва. Професор Фрайбурзького університету. Написав праці: „Ver-

mutungen zur griechische Kunstgeschichte" (1884), „Tropaeum Trajani. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Kaiserzeit" (1904), „Zur Ara Pacis" (Abhandlungen der phil.—hist. Klasse der Königl. Sächs[en] Gesellschaft der Wissenschaften.— 1909.— Vol. XVIII); „Artemis und Iphigenie" (1925) та ін.

24. Йдеться про Геклера Антона (Hekler) — німецького історика мистецтва. Найважливіші праці: „Bildniskunst der Grichen et Römer. 311 Tafeln mit 518 Abbildungen..." (1912), „Römische weibliche Gewandstatuen" (1909), „Die Sammlung antiken Skulpturen" (1929), „Michelandgelo und die Antike" (б. р.). І. Старчук часто використовує твори А. Геклера, зокрема „Bildniskunst..."

25. „Gnomon". Kritische Leitschrift für die gesamte klassische Altertumswissenschaft" — видання журнального типу з питань античної історії і археології. Виходило в Берліні з 1925 по 1943 рр. Побачило світ 19 томів. Редакторами часопису спочатку були М. Ґельцер, Р. Гардер і Ґ. Роденвальдт, від пізніх 30-х років — Л. Курціус, Л. Деубнер та Е. Френкель.

26. Арндт Пауль (Arndt) — німецький археолог, історик мистецтва. Тісно співпрацював з видавничою фірмою „Ф. Брукман А. Ґ.". Разом із Ґ. Ліппольдом видавав „Photographische Einzelaufnahmen..." (див. прим. 8); йому належить видання „Ny — Carlsberg Glyphothek. Billedtavler til Kataloget over antike Kunstvaerker (Kjobenhavn, 1907). Разом з Ф. Брукманом видав „Griech[ische] und röm[ische] Porträts..." (1923?). Твори Пауля Арндта використовує у своїх працях І. Старчук.

27. Маєвський Казимир (Majewski, 1903—1981) — польський археолог, історик культури, співробітник Інституту археології при Львівському університеті до 1939 р. У 1939—1941 і 1944—1945 рр. — професор університету у Львові, 1945—1951 — Вроцлаві, 1951—1981 — Варшаві. Організатор і перший директор Інституту історії і матеріальної культури ПАН, редактор щорічника „Archeologia", головний редактор Вид-ва Польського Археологічного Товариства. Автор численних розвідок з античної культури, в тому числі на території України. Найважливіші праці: „Kultura aigaiska" (1933); „Figuralna plastyka cykladzka. Geneza i rozwój form" (1935), „Imacz naczynia bronzowego z Kołokolina" (1935), „Nowy kierunek badawczy w archeologii egejskiej" (1935), „Gliniane modele chat kultury ceramiki malowanej na Ukrainie" (1936), „Marmurowa główka z Połtawy" (1937), „Importy rzymskie na ziemiach słowiańskich" (1949), „Importy rzymskie w Polsce..." (1960), „Kreta. Hellada. Cyklady. U kolebki cywilizacij europejskich" (1963) та ін. Приятель І. Старчука. Див. № 24—26.

28. „Kurjerek" — неперіодична польська газета суспільно-культурного спрямування, що виходила у Львові. Повна назва „Kurjerek księgarni Polskiej B. Połonieckiego we Lwowie". Виходила з 1929 по 1939 р.

29. Роденвальдт Ґергарт (Rodenwaldt) — німецький археолог і мистецтвознавець, видавець творів античного мистецтва. Разом із М. Ґельцером та Р. Гардером започаткував видання журналу „Gnomon". Основні праці: „Die Kunst der Antike..." (1908), „Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde" (1909), „Tiryns II" (1912). Широковідома його праця (у співавторстві з В. Геґе) „Die „Akropolis" (1930). Після війни перевидавалася. Одне з останніх великих досліджень „Köpfe von den Südmetopen des Parthenon" (1948).

30. Мартін Карл Віллі (Martin) — німецький історик мистецтва.

31. Міллер Валентін (Müller) — німецький історик античного мистецтва.

32. Славін Лазар (1906—1971) — український археолог, чл.-кор. АН України (з 1939 р.). У 1929—1938 рр. працював в Інституті історії матеріальної культури АН СРСР у Ленінграді. В 1939—1941 і 1944—1945 рр. — директор, 1946—1949 — заступник, а з 1970 р. — зав. відділу Інституту археології АН УРСР. У 1945—1970 — зав. кафедри археології та музеєзнавства Київського університету. У 1936 р. очолював археологічну експедицію в Ольвії. Праці присвячені історії та культурі Ольвії, античним пам'яткам Північного Причорномор'я, давній історії та археології України. Найважливіші з них: „Стан Ольвійського заповідника Академії Наук УРСР" (Археологія.— 1947.— Т. 1.— С. 192—194); „Периодизация исторического развития Ольвии. Проблемы истории Северного Причерноморья в античную эпоху" (1959); „Античне мистецтво Північного Причорномор'я" (Історія українського мистецтва.— К., 1966.— Т. 1.— С. 51—79); „Здесь был город Ольвия" (1967). (Див.: Шовко-

пляс І. Г. Розвиток радянської археології на Україні (1917—1966). Бібліографія.— К., 1969.— С. 333; Археология Украинской ССР. Библиографический указатель. 1918—1980.— К., 1989.— С. 499.)

33. Наливкина М. А. — історик античного мистецтва. Основні праці присвячені пам'яткам Північного (Українського) Причорномор'я. Науковий співробітник Державного Ермітажу в Санкт-Петербурзі. Праці: Костные изделия из раскопок Ольвия в 1935 и 1936 гг. // Ольвия.— К., 1940.— Т. 1.— С. 187—201; О некоторых памятниках античной эпохи Северо-Западного Крыма // Советская археология.— 1940.— Т. 6.— С. 107—119; Терракоты Мирмекия и Тиритаки // Материалы и исследования по археологии СССР.— Москва; Ленинград, 1952.— № 25.— С. 327—347. (Див.: Шовкопляс І. Г. Розвиток радянської археології на Україні. (1917—1966). Бібліографія.— К., 1969.— С. 330.)

34. Потьє Евґене (Pottier) — французький дослідник античного мистецтва та історії, археолог. Тривалий час редагував журнал „Revue archéologique". Найважливіша праця — „Les antiquités assyriennes" (1917). У 1924 р. Національний музей у Луврі видав його „Cataloque des antiquités Assyriennes" (1924). Працював в Institut concervateur des Antiquites orientates et de la céramique Antique. Збереглися його листи, писані до І. Старчука.

35. Райнах Саломон (Reinach) — французький дослідник у галузі античної та середньовічної культури, філолог, історик, видавець пам'яток давнього мистецтва і писемності. Проф. Сорбони та інших наукових інституцій Парижа. Найважливіші праці: „Manuel de philologie classique" (1883.— Т. 1; 1884.— Т. 2); „Atlas de la province Romaine d'Afrique pour servir..." (1884.— Т. 1; 1888. — Т. 2. Разом з М. Х. Ticco); „Voyoge archéologique en Grèce et en Asie Mineure..." (1888); „Chroniques d'Orient. Documents sur les fouilles et découverfes dans l'orient hellénique..." (1891.— Т. 1; 1896.— Т. 2. У співавторстві з Е. Лепо); „L'origine des Aryens. Histoire d'une controverse" (1892); „Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance. 1280—1580 (1905.— Т. 1, 1907.— Т. 2; 1910.— Т. 3); „Cultes, mythes et religions" (1908.— Т. 1, 3; 1906.— Т. 2); „Orpheus. Histoire générale des religios" (1909, польський переклад 1912—1914), „Apollo. Histoire générale des arts prastiques professée a l'école du Louvre" (1910). У своїх працях, присвячених античному мистецтву, І. Старчук неодноразово покликається на дослідження С. Райнаха.

36. Роденшельдт Ґ. (Rodenscheldt) — німецький історик античної історії, археолог, працював у 30-х рр. в Археологічному інституті німецької держави в Берліні та Археологічному семінарі при Університеті Фрідріха-Вільгельма у Берліні (Archaeologisches Seminar der Fridrich-Wilhelms Universität, Berlin).

37. Сайдак Ян (Sajdak) — 1882—1967 — філолог-класик. Від 1916 р. проф. Львівського університету; 1919—1933 і 1946—1960 — Познанського університету; від 1934 р. — член Польської АН, редактор часопису „Eos" (1918—1920). Видавав патрисну літературу, автор першого у Польщі „Zarysu literatury bizantyjskiej" (1933).

38. Свіндлер Мері Гамільтон (Swindler) — американський археолог, історик старожитного мистецтва, один із редакторів Американського археологічного журналу в 30-х роках („American Journal of Archaeology").

39. Йдеться про рецензію І. Старчука у „Дзвонах" — літературно-науковому журналі християнської орієнтації (1935.— Ч. 4.— С. 223—224). Головою редакційної колеґії був о. Йосиф Сліпий (тоді ректор греко-католицької Богословської академії у Львові), до редколеґії входили о. Микола Конрад, о. Гавриїл Костельник і проф. Микола Чубатий. Обов'язки відповідального секретаря журналу, частково і редактора, виконував Петро-Маркіян Ісаїв. (Див.: Комариця М. Ідейно-естетичні концепції журналу „Дзвони" // Журнал „Дзвони". 1931—1939. Систематичний покажчик змісту.— Львів, 1997.— С. 3—16.)

40. „Мистецтво" — ілюстрований мистецький журнал. Орган Асоціації незалежних українських мистців. Квартальник. Видавався у Львові у 1932—1936 рр. У 1934 — не виходив; у 1936 р. — виходив як річник. Редактор Павло Ковжун. (Див.: Мартинюк М. Українські періодичні видання (1914—1939).— Львів, 1998.— С. 115—116.)

41. Йдеться про Павла Ковжуна (1896—1939) — визначного графіка, маляра, організатора мистецького життя на західноукраїнських землях. Автор церковних мальовидел, зокрема поліхромій, в українському візантійському стилі, численних картин у модерному

стилі, графічних праць. Учасник багатьох крайових і закордонних мистецьких виставок. Йому належать монографії про Глущенка, Грищенка та Ґеца, ряд теоретичних статей на мистецькі теми. (Див.: Голубець М. Павло Ковжун.— Львів, 1943.)

42. Січинський Володимир (1894—1962) — мистецтвознавець, графік, архітектор, дійсний член НТШ (від 1930 р.). У 1920—1923 рр. мешкав у Львові; у 1923—1945 — в Празі, далі — у Німеччині, США. Автор багатьох наукових праць. Найважливіші з них: „Дерев'яні церкви і дзвінниці Галицької України XVI—XIX ст."; „Архітектура в стародруках", „Архітектура староккнязівської доби" (всі — 1925 р.), „Архітектура катедри св. Юра у Львові" (1935) — власне цю працю рецензував І. Старчук, за що дякує В. Січинський; „Історія українського ґраверства XVI—XVIII ст." (1937); „Monumenta Architecturae Ukrainae" (1940); „Історія українського мистецтва. Архітектура" (1952); монографії про Олексу Тарасевича (1934), Григора Левицького (1936), Тараса Шевченка як ґравера (1937), Юрія Нарбута (1943), ряд альбомів. Незвичайно цінні своєю фактологією праці: „Нариси з історії української промисловості" (1936), „Українське ужиткове мистецтво" (1944), „Вступ до українського краєзнавства" (1937), „Чужинці про Україну" (декілька перевидань). В. Січинський — автор проектів церков (Михайлівці, Комарники, Верба Виппен, Порто-Унійон, Монреаль), ряду надмогильних пам'ятників, графічних творів до власних і чужих книжок. (Див.: Кейван І. Володимир Січинський — архітект, мистець, дослідник.— Торонто, 1957; Мушинка М. Володимир Січинський і русини-українці Східної Словаччини.— Пряшів, 1995; Костюк С. Володимир Січинський. Бібліографічний покажчик.— Львів, 1996.)

43. Скуднова Варвара (1894—1962) — історик античного мистецтва і античности. Науковий співробітник Державного Ермітажу в Санкт-Петербурзі. Займалась головно пам'ятками Північного (Українського) Причорномор'я. Найважливіші праці: Два клада монет из Нимфея // Вестник древней истории.— Москва, 1950.— № 4.— С. 78—81; Из неизданных материалов Ольвии VI—V вв. до н. э. // Советская археология.— 1959.— Т. 29—30.— С. 248—262; Родосская керамика с о. Березани // Советская археология.— 1960.— Т. 2.— С. 153—167; Чорнофігурні лекіфи з архаїчного некрополя Ольвії // Археологічні пам'ятки УРСР.— 1958.— Т. 7.— С. 113—130. (Див.: Вощинина А. И. В. М. Скуднова // Сообщения Государственного Эрмитажа.— Ленинград, 1971.— Вып. 33.— С. 130—131; Шовкопляс І. Г. Розвиток радянської археології на Україні (1917—1966). Бібліографія.— К., 1969.— С. 211—212.)

ДО ІСТОРІЇ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ВИСТАВКИ 1905 РОКУ У ЛЬВОВІ

Сто років тому українська культура переживала складний період своєї еволюції. Кількасотлітня бездержавність, розчленованість українських земель поміж Росією й Австро-Угорщиною, постійні національно-політичні утиски, неможливість належним чином і в необхідній кількості формувати кадри національно свідомої інтеліґенції — усе це аж ніяк не сприяло нормальному розвиткові й функціонуванню українського культурного життя як у Наддніпрянщині, так і на західноукраїнських землях. І все ж таки період кінця XIX — початку XX ст. був епохальним для нашої культури. Численними проявами у різних її сферах вона заманіфестувала невмирущість народу, його невичерпний творчий потенціал. Щодо Галичини, то дуже суттєвим моментом було щораз глибше усвідомлення галичанами (що до того часу називали себе русинами) їх нерозривної єдности з іншими частинами українського народу.

Тодішні події дали підстави І. Франкові сказати, що вони „... в результаті дають тривкий і широкий підклад для нашої дальшого розвою і мусять швидше чи пізніше в широких і щораз ширших масах нашого народу відродити те почуття національної суцільності та солідарності, що проривалося в великих хвилях XVII віку, та не могло довго „встоятися"[1]. Маємо немало свідчень того, що на зламі століть оте почуття „національної суцільності" (єдности, нерозривности цілої України) та солідарности стало домінувати серед свідомих верств народу на західноукраїнських землях. Тим більше, що внаслідок шовіністичної політики російського царизму щодо українства у Наддніпрянщині, центр відродження національної самосвідомости перемістився на той час саме в Галичину. Видання української періодики, діяльність Наукового товариства ім. Шевченка, „Просвіти", інших організацій, як і окремих осіб, стали каталізатором для розвитку науки, літератури, музики, мистецтва Західної України, ніби передвіщаючи майбутню, уже загальноукраїнську єдність нашої культури нового часу. Констатацією такої єдности, власне кажучи, була діяльність членів „Руської трійці", Івана Франка та Михайла Грушевського, участь галичан у святкуваннях з нагоди відкриття пам'ятника І. Котляревському у Полтаві 1903 р., вшанування у Галичині ювілею М. Лисенка... Серед художників контакти зі східноукраїнськими митцями (чи радше — з Наддніпрянщиною) підтримували

---

[1] Франко І. Передмова (до видання „Апокрифи і леґенди з українських рукописів. Том І. Апокрифи старозавітні". Львів, 1896) // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1983.— Т. 38.— С. 8.

К. Устиянович, С. Томасевич, М. Івасюк, І. Труш; завдяки допомозі Наукового товариства ім. Шевченка мав можливість на початку століття побувати у Києві Ю. Панькевич. Пізніше, напередодні Першої світової війни, у конкурсах на пам'ятник Т. Шевченкові для Києва брали участь не тільки галицькі скульптори, а й малярі І. Труш та М. Бойчук[2].

У ділянці культурно-мистецькій етапне значення мала перша Всеукраїнська мистецька виставка у Львові, яка відбулася 1905 р. — року, що пам'ятний також виходом журналу „Артистичний вісник" та заснуванням Національного музею у Львові. Але передісторією згаданої виставки можна вважати події кінця XIX ст. Тодішній незадовільний стан національного образотворчого мистецтва усвідомлювався у культурному середовищі, що розуміло конечність консолідації розпорошених мистецьких сил. На сторінках львівських газет з'являються заклики до створення художнього товариства, яке б вивело наше мистецтво із занепаду і взяло у свої руки виховання справжніх митців. Зокрема, в газеті „Діло" за 13 червня 1898 р. з'явилася саме у цій справі відозва до українського народу, підписана провідними західноукраїнськими митцями. Таким об'єднанням мало стати утворене того ж таки 1898 року „Товариство для розвою руської штуки", серед ініціаторів якого були архітектор В. Нагірний, малярі К. Устиянович, С. Томасевич, Ю. Панькевич та інші митці, в тому числі й молодий випускник Краківської академії мистецтв Іван Труш, котрий одразу ж по приїзді до Львова зарекомендував себе і як активний культурно-громадський діяч, і як першорядний маляр. Отож, 3 листопада 1898 р. відбулися перші загальні збори новозаснованого „Товариства для розвою руської штуки". Була сформована Надзірна рада у складі Василя Нагірного, д-ра Костя Левицького, Антона Пилиховського, Олександра Скрутка, К. Волянського, о. Д. Танячкевича. Головою Ради обрано В. Нагірного, заступником — о. Д. Танячкевича, секретарем — К. Волянського. А вже Рада обрала дирекцію: Ю. Панькевич — директор, І. Труш — секретар, Л. Ковальський — касир[3]. *Початки діяльности „Товариства..." дійсно дали деякий імпульс розвитку галицького мистецтва. Одним із виявів цього стала перша виставка „Товариства...", відкрита у двох залах „Сокола", де містилося і „Товариство для розвою руської штуки" (на бланку „Товариства..." зазначена адреса: „Підвале, 7"). У відгуку на виставку І. Труш писав: „По значнім розвою нашої літератури в останніх десятках літ починає і наша штука розвиватися. І той початок ще слабенький, на що доказ дала і сама вистава. На ній не видно було ані одного етюда типу національного, ані одної сцени з життя народу, хоч би н[а]пр[иклад] наших незвичайно характеристичних і мальовничих гуцулів. Це недостача, яку треба як найскорше заповнити"*[4]. *Та, підсумовуючи, рецензент конста-*

---

[2] Графічний проект пам'ятника Т. Шевченкові (без підпису, але його образний лад, особливості формально-пластичної мови не залишають сумніву щодо авторства М. Бойчука) зберігається нині у фонді графіки Національного музею у Львові (інв. № 47724/1, Гн-3722; 47724/2, Гн-3723).

[3] Труш І. Перша руська вистава штуки // Літературно-науковий вістник (далі — ЛНВ).— 1898, т. 4, кн. 11.— С. 151 (архівні матеріали „Товариства..." зберігаються у Центральному державному історичному архіві України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 201, оп. 5, спр. 55).

[4] Труш І. Перша руська вистава...— С. 152.

тував, що „руська публіка заінтересувалася виставою дуже живо, а се повинно малярів заохотити до дальшої праці“[5].

Проте, якщо бути точним, перший прилюдний виступ галицьких митців відбувся ще 1881 р., в Коломиї. Тоді в рамках проведеної там господарської виставки експонували свої картини К. Устиянович, А. Пилиховський (Владимірський), Е. Витвицький, Кисілевський, І. Романовський, Никлаш та І. Копоровський[6].

Зрозуміло, що згадана виставка „Товариства для розвою руської штуки“ була першою суто мистецькою експозицією. Невдовзі стало очевидним, що „Товариство...“ не виправдало надій суспільства. Воно дедалі більше перетворювалося в ремісничу артіль для малювання ікон, різьби іконостасів, виготовлення різноманітного церковного начиння. Про це свідчили друга виставка „Товариства...“ у 1900 р. (діяла від 2 вересня до 10 жовтня у „Народному домі“) і, особливо, третя, у 1903 р., що продемонструвала цілковитий відхід від актуальних мистецьких проблем. Нав'язуючи до надій, засіяних першою виставкою, М. Грушевський роздумував після оглядин виставки 1900 р.: „По двох літах я йшов провірити на новій виставі, о скільки справдилися мої тодішні надії, й переконався — що вони не справдилися зовсім“[7]*. Дальше прямування таким шляхом неминуче зводило б українську культуру на манівці провінційної відсталости. Водночас, не можна недооцінювати факту появи цього першого „Товариства...“ Попри все, воно спричинилося до того, що мистецький процес у Галичині відтоді набирає активности, стає неодмінним компонентом загальногромадського культурного життя.*

Отож логічно, що у передових українських колах Галичини зародилася думка про створення нової мистецької організації. Обстоюючи, у зв'язку із цим, тезу про необхідність проведення реґулярних виставок й залучення до них українських митців не лише з наших етнографічних земель, а й, як ми тепер сказали б, з діаспори, М. Грушевський у вже цитованій статті говорив: „Не конче на се треба б зараз осібного Товариства [...], вистав би й простий комітет. Він мав би на меті організувати по можности щороку виставу. До участи в ній він мусів би постаратися притягнути по можности всіх артистів-Русинів з усіх Русей, скільки їх єсть, не виключаючи Угорської і Американської, якби там з'явилися якісь артисти“[8].

Як і при утворенні попереднього „Товариства...“, одним із фундаторів нової організації став Іван Труш. 15 лютого 1904 р. було створене Товариство прихильників української літератури, науки і штуки[9]*. Як зазначалося у Статуті, його завданням мало бути сприяння*

[5] Труш І. Перша руська вистава...— С. 153.

[6] Голубець М. Сто літ галицького малярства // Стара Україна (Львів).— 1925.— № 7—10.— С. 145.

[7] Грушевський М. Друга руська артистична вистава у Львові // ЛНВ.— 1900.— Т. 12, кн. 10.— С. 51.

[8] Там само.— С. 53.

[9] У спеціальній літературі датою заснування „Товариства“ часто називається 1905 р. (див., наприклад: Історія українського мистецтва.— К., 1970.— Т. 4, кн. 2.— С. 202; Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX ст.— К., 1989.— С. 158). Насправді ж воно було створене напередодні 90-ліття від дня народження Т. Шевченка, 15 лютого 1904 року (див.: Львівський обласний державний архів, ф. 298, оп. 1, спр. 3, арк. 1). Архівні документи, що стосуються „Товариства“,

розвиткові української літератури, науки й мистецтва, проведення художніх виставок, конкурсів, видання власних і підтримка аналогічних періодичних видань. На першому ж засіданні правління Товариства постановило зайнятися організацією виставки українського мистецтва і народного промислу, що й мала бути чи не першим заходом на виконання статутних завдань. 13 січня 1905 р. на засіданні правління Товариства було обране журі виставки, до якого ввійшли М. Грушевський та митці В. Дембіцький, І. Труш і М. Сосенко[10]*. Підготовку виставки схвально зустріла громадськість Галичини, а керівництво Наукового товариства ім. Шевченка вирішило заопікуватися нею і надати для її проведення матеріальну допомогу в розмірі 1000 корон*[11]*. Підтримка НТШ мала в даному разі вирішальне значення, оскільки організатори виставки не могли розраховувати навіть на моральну підтримку державно-адміністративних органів. Окрім того, воно ж виділило таку саму суму на придбання найкращих творів виставки для Музею Наукового товариства ім. Шевченка. Це, звісно, заохочувало митців до участі у ній. Виставка була відкрита від 24 січня до 2 березня 1905 р. в чотирьох залах Салону Лятура (на Святодухівській площі; теперішня назва — Івана Підкови). Експонувалися східноукраїнські плахти зі збірки Фотія Красицького, твори відомих гуцульських різьбярів, зокрема Шкріблякiв, Мегединюків, Василя Якиб'юка (усіх експонентів-різьбярів було дванадцять, а їхні вироби переважно були власністю М. Грушевського). Малярство представляли 13 львівських і київських малярів. Хоча в місті діяло тоді ще чотири виставки, експозицію в Салоні Лятура оглянуло близько двох тисяч глядачів. Для Львова тих років така кількість відвідувачів була досить значною і свідчила про зацікавлення публіки. Схвальні відгуки на виставку вмістили і деякі польські газети, хоча звичайно польська преса намагалася ігнорувати українське культурне життя міста. Але неможливо було (без моральної шкоди для себе) промовчати виставку, що засвідчила високий рівень українського мистецтва — як народного, так і професійного. З львівських митців у виставці взяли участь Іван Труш, Євген Турбацький, Модест Сосенко, Юліан Панькевич, Антін Манастирський і Михайло Бойчук, з наддніпрянців — Фотій Красицький, Іван Макушенко, Михайло Жук, Віктор Масляников, Іван Бурячок, Іван Гальвич, а також Людмила Драгоманова, яка була художницею-аматоркою. Картини перелічених малярів належали до різних жанрів, представляли різноманітну тематику. І це тематично-жанрове багатство теж було прикметою розвитку українського мистецтва того періоду, характерною ознакою його ідейної та професійної зрілости.*

Учасники виставки були вихованцями двох шкіл — петербурзької й краківської. Середовище східноукраїнських митців поповнювалося голов-

---

опублікував О. Купчинський — з попередньою статтею, яка окреслює головні аспекти діяльности цієї організації (Купчинський О. Статут і протоколи засідань Товариства прихильників української літератури, науки і штуки у Львові // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Праці Секції мистецтвознавства.— Львів, 1994.— Т. 227.— С. 393—419).

[10] Львівський обласний державний архів, ф. 298, оп. 1, спр. 3, арк. 5.

[11] ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 34, арк. 41.

но випускниками Петербурзької академії мистецтв, а галицькі митці здобували вищу освіту передусім у Кракові. І теоретичні, і практичні засади обох шкіл на початку XX ст. багато в чому різнилися. На виставці 1905 р. найвидатнішими представниками цих шкіл були І. Труш і Ф. Красицький. Деякі з їхніх картин, що експонувалися в Салоні Лятура, зберігаються тепер у колекції Національного музею у Львові. Це, приміром, „Захід сонця в лісі“ й „Портрет дружини“ І. Труша[12], „У свято“ та „Гість із Запоріжжя“ Ф. Красицького. До найпопулярніших картин виставки належали „Захід сонця в лісі“ та „Гість із Запоріжжя“. Першу з них (разом з деякими іншими) придбав великий меценат української культури і засновник Національного музею у Львові митрополит Андрей Шептицький, а другу закупило для свого музею НТШ. Остання картина (дипломна робота художника)[13] віддзеркалює поглиблене зацікавлення історичною, зокрема козацькою, тематикою, що було показовим для художньої інтеліґенції кінця XIX — початку XX ст. і в образотворчому мистецтві вперше з такою силою виразу втілилося в „Запорожцях“ Іллі Рєпіна — вчителя Фотія Красицького.

Привертала увагу продумана побудова самої експозиції, яку з тонким мистецьким смаком розгорнув І. Труш. Глядачі вперше бачили поряд картини львівських і київських малярів, вироби східноукраїнського народного ткацтва і гуцульську різьбу. У становленні нового українського мистецтва, у зміцненні національної самосвідомости українських митців (та й усього культурного загалу) Галичини виставка відіграла важливу роль. Як відзначалося в одній із польських газет[14], що виходили тоді у Львові, виставка ця дала свідчення здібностей і художньої культури українського народу. Серед відгуків преси виділялася досить ґрунтовна рецензія Р. Братковського, вміщена у „Літературно-науковому віснику“. Вона закінчувалася словами: „...хоча вистава не велика, як се вже зазначено, ані не пишна, має праці ріжної вартости, та проте лихої не має ані одної [...] Треба-б бажати собі, щоб на кожній нашій виставі штуки так совісно перепроваджено добір“[15].

З ґрунтовною статтею „Вистава українських артистів“ виступив в журналі „Артистичний вісник“ І. Труш[16]. Для учасників виставки він знаходить точні, об'єктивні характеристики, окреслюючи досягнення кожного, але водночас не замовчуючи вад. Зокрема, І. Труш високо оцінює Фотія Красицького як майстра, більшість картин якого уже становили помітний доробок на ниві української культури, і як митця з виробленим поглядом на малярство та вправною технікою, що дає змогу йому долати й найбільші труднощі. Подібне творче спрямування відзначає в І. Макушенка; про І. Бурячка говорить як про талановитого

[12] Репродукований як ілюстрація до статті І. Труша „Вистава українських артистів“: Артистичний вісник.— 1905.— № 5.— Вклейка між с. 58—59.

[13] Артистичний вісник.— 1905.— № 2—3.— Вклейка між с. 24—25. Якраз ця картина і зберігається тепер у колекції Національного музею у Львові. Варіант, що зберігається в Національному художньому музеї України у Києві, Ф. Красицький намалював згодом.

[14] Słowo polskie.— 1905.— N 84 (18 lut.).

[15] ЛНВ.— 1905.— Т. 29, кн. 3.— С. 149—156.

[16] Артистичний вісник.— 1905.— № 2—3.— С. 24—28; № 4.— С. 43; № 5.— С. 58—62.

рисувальника, котрий, подібно, як і В. Масляников та А. Манастирський, виступив на виставці як пейзажист; позитивно відгукується про картину „Косарі“ Ю. Панькевича і про два портрети С. Турбацького, які свідчили про поступ останнього. Слушно відзначивши, що на виставці вперше так чисельно дебютував М. Сосенко, І. Труш згадує ще одного дебютанта — Михайла Бойчука: „Під кінець виставки поспіли два портрети студента Краківської академії д. Бойчука. Оба недокінчені, але дають про автора якнайкраще свідоцтво. Молодий адепт штуки виїхав як стипендист митрополита Шептицького до Парижа, де не має потреби багато учитися“[17].

Назагал характеризуючи цю подію, І. Труш писав:

„Виставa сама про себе заговорила своїм змістом і тому інтерес до неї в дальших двох тижнях зріс дуже значно. [...] Зацікавленє у публики зросло, виставу почали звиджувати масами; звиджуючі приходили з зацікавленєм і опускали сальон із задоволенюм, інколи з подивом і ентузіязмом. Були дні, коли у Львові у всіх інтелїґентних кругах говорено про неї і підношено її вартість.

Виставу замкнено при великім моральнім ефекті“; „Число виставових предметів дійшло з кінцем вистави до числа 205, з того 23 плахти, 110 образів і 73 твори гуцульського сницерства“[18]. *(Понад тридцять років згодом, пишучи спомини, І. Труш знову повертається до цієї теми, зокрема, згадуючи і про матеріальні аспекти: „Картин продано 14 за близько 1800 гульденів [...] Попит був більший, а то на мої етюди, які були вже приватною власністю, переважно — власністю проф. М. Грушевського“. І далі: „Розводжуся так довго про цю виставу тому, що вона, помимо своєї скромности, стала в культурнім нашім життю в Галичині досить маркантною точкою звороту на ліпше, в напрямі поступу. До цеї вистави русин, українець-маляр значило тільки церковний маляр, а поза церковним малярством нема поважного мистецтва, хиба воно історичне. Жанр був тільки тоді толерований, коли був сентіментально-національним; бажані були портрети. Вистава розширила сферу думання і уподобань, хоча їх не усталила“*[19]*.)*

Завершуючи статтю в „Артистичному віснику“, І. Труш констатував: „Уряджуючи отсю виставу, дало Товариство Прихильників української літератури, науки і штуки спромогу українським артистам виступити публічно як окрема група. [...] Глядач, якому не чужий всесвітній поступ у штуках, міг сконстатувати з вдоволенєм сей факт, що наша вистава не була подібна до „руских“ вистав, які дотепер уряджувано у Львові, а своїм змістом та технікою творів була уже зближена, вправді не до найліпших, все ж таки до інтереснійших вистав в Европі“[20].

---

[17] Труш І. Вистава... // Артистичний вісник.— № 5.— С. 59.

[18] Там само.— № 2—3.— С. 24, 25.

[19] Ці спомини, що вже давно підготовані автором цієї статті до друку й чекають публікації, зберегла донька І. Труша Аріадна. Тут йдеться про фраґмент рукопису під назвою „З области мистецтва“, що міститься на 13 аркушах формату звичайного зошита. Наведені цитати — на арк. 9 зв., 10. На арк. 6 зв. І. Труш наводить конкретний перелік авторів, у яких були куплені картини: Труш — 2, Сосенко — 2, Панькевич — 1, Красицький — 3, Жук — 2, Масляников — 1, Макушенко — 1, Бурячок — 2.

[20] Труш І. Вистава... // Артистичний вісник.— № 5.— С. 62.

Важливим аспектом значущости цієї виставки є саме всеукраїнський її характер, що було рішучим кроком до подолання психології окремішности Галичини, принаймні для значної частини галицької інтеліґенції, включення її в інтенсивний процес уже загальноукраїнського культуротворення початку XX ст.

Олег СИДОР

ПИТАННЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ „КИЕВСКАЯ СТАРИНА“

У перші роки існування журнал „Киевская старина“ (заснований 1882 р.) був повністю присвячений минулому України. Плануючи видання „Киевской старины“, Ф. Лебединцев подав до міністерства внутрішніх справ програму з визначенням мети і характеру майбутнього журналу. Цей проект відображає широке коло зацікавлень ініціаторів видання: власне кажучи, все було незвичним і потребувало досліджень[1]*. Для історико-етнографічних наук остання чверть XIX ст. — період нагромадження інформації. І „Киевская старина“ була на той час єдиним журналом, у якому з'явилася можливість опублікувати результати того чи іншого дослідження. Тому часопис був дуже неоднорідний. Все, що якимось чином пов'язувалося з минулим українського народу, його звичаями, побутом, національним характером, друкувалося в журналі.*

Серед різноманітних матеріалів з історії України та її культури, що містяться в журналі, значне місце займають публікації на теми мистецтва. Аналізуючи загалом насвітлення мистецтвознавчих питань у часописі, слід зазначити, що їм притаманні ті ж особливості, що й усьому виданню. По-перше, звертає на себе увагу неоднорідність та деяка строкатість публікацій з історії мистецтва. По-друге, у виданні майже немає статей узагальнюючого характеру, в яких би ставилися та розв'язувалися певні проблеми. Більшість їх написана у вигляді спостережень. Нарешті, всі публікації так чи інакше пов'язані з Україною, обґрунтовують своєрідність її мистецтва.

Характеризуючи якісний рівень уміщених у журналі мистецтвознавчих публікацій, слід мати на увазі, що переважно вони належать аматорам або вченим, які займались іншими галузями гуманітарних наук. Основна їх цінність для сучасних істориків мистецтва полягає в тому, що вони є зібранням першоджерел, зведенням документальних матеріалів з тієї чи іншої теми. У той же час ряд надрукованих на сторінках „Киевской старины“ статей можна вважати безсумнівним внеском у вивчення окремих питань історії українського мистецтва. Ці публікації відзначаються досить високим професійним рівнем і належать перу авторів, які постійно цікавились історією мистецтва.

---

[1] Див., зокрема: Лазаревский А. Как основалась „Киевская старина“ // Киевская старина (далі — КС).— 1897.— № 13; Левицкий О., Горленко В. К истории „Киевской старины“ // Киевская искра.— 1907.— № 15; Історія української дожовтневої журналістики.— Львів, 1983.— С. 263.

Одним з найактивніших співробітників „Киевской старины“ був В. Горленко (1853—1907), який плідно працював у галузі фольклору та мистецтвознавства. Здобувши освіту в Сорбонні, він був широко ерудованою людиною, вільно володів чотирма мовами, багато подорожував, добре знався на сучасному мистецтві. Крім „Киевской старины“, цей автор співробітничав у „Новом времени“ та „Историческом вестнике“[2]. *У київському журналі В. Горленко опублікував понад три десятки статей різних жанрів. Талановиті публікації з питань мистецтва, вміщував М. Шугуров (пом. 1901) — людина великої культури, знавець українського мистецтва. Постійним членом редакційного комітету „Киевской старины“ був відомий історик О. Лазаревський (1834—1902). Протягом кількох років у журналі друкувалася його фундаментальна праця з історії козацьких родів „Люди старой Малороссии“. О. Лазаревський був також дослідником української парсуни. Співробітничав із журналом російський мистецтвознавець І. Божерянов (1852—1919). Публікувалися в „Киевской старине“ статті з питань мистецтва братів М. та О. Стороженків, О. Левицького та інших.*

Особливо яскраво дослідницькі тенденції виявилися у серіях статей, присвячених вивченню творчости окремих митців — Т. Шевченка, К. Трутовського, В. Боровиковського, а також українського портрету XVII—XVIII ст. Це були своєрідні колективні дослідження, в яких брала участь більшість з названих учених. Нагромаджені — іноді в результаті тривалої полеміки — матеріали сприяли ґрунтовнішому науковому висвітленню поставлених питань. Таке бажання залучити якомога більше читачів до обговорення певних проблем було характерною особливістю „Киевской старины“.

Уже в перший рік видання журналу О. Лазаревський публікує нарис про український портрет XVI—XVIII ст.[3] *Головна увага в статті приділяється визначенню місця і ролі портрету в побуті української старшини, а також збереженню цих творів мистецтва в сучасному житті. Наукову цінність становить додаток до нарису — каталог з 27 відомих авторові парсун з визначенням їх місцезнаходження. Підкреслюючи значення староукраїнських портретів для досліджень в галузі археології, етнографії, автор звертається до читачів із закликом доповнити каталог відомими їм роботами.*

У відповідь на публікацію в наступних номерах „Киевской старины“ з'являються замітки читачів і самого О. Лазаревського, які, без сумніву, поглибили висвітлення цієї теми у спеціальній літературі[4].

Типовим прикладом збирання фактичного матеріалу на сторінках журналу можуть бути публікації, присвячені творчости В. Боровиковського. Найбільша заслуга тут належить В. Горленкові. Багато років він займався згаданим питанням, час від часу публікуючи в журналі результати досліджень[5]. *Уже в першій статті, у якій викладаються переваж-*

---

[2] Словник художників України.— К., 1973.— С. 62.

[3] Лазаревский А. Старинные малороссийские портреты // КС.— 1882.— № 5.— С. 337—342.

[4] С-ко А. Старинные малороссийские портреты // КС.— 1882.— № 9.— С. 577—679; Лазаревский А. Старинные малороссийские портреты // Там само.— № 10.— С. 179—185.

[5] Горленко В. Еще о Боровиковском // КС.— 1884.— № 7.— С. 538—541; його ж. Несколько данных о Боровиковском // Там само.— 1894.— №10.— С. 141—145.

но нечисленні відомості з біографії митця, автор коротко характеризує портретну творчість майстра. Зауваження В. Горленка про те, що манері В. Боровиковського притаманне прагнення відтворити не так зовнішню схожість, як внутрішнє життя моделі, свідчить про мистецтвознавчу інтуїцію автора. Публікація доповнена приблизним переліком відомих робіт портретиста. У подальших статтях про В. Боровиковського В. Горленко систематизує одержані від читачів відомості й докладніше аналізує релігійний живопис митця, зокрема, тишківський та романівський іконостаси. Він висловлює думку, що саме релігійні композиції, особливо царські врата казанівського собору, найзначніші у творчій спадщині живописця.

З деякими новими відомостями про В. Боровиковського виступив І. Божерянов[6]*. У насвітленні цієї теми взяв участь також небіж майстра — І. Боровиковський*[7]*. Повідомляючи цікаві подробиці про життя, вдачу та ставлення В. Боровиковського до своєї творчости, цей автор доповнює складений В. Горленком каталог відомими йому з документів, спогадів та літератури творами митця. Зібрані на сторінках „Киевской старины" матеріали про В. Боровиковського великою мірою прояснили творчу біографію живописця і стали цінним джерелом для дослідників.*

І. Божерянов, зосередившись на проблемах, пов'язаних з мистецтвом XVIII ст., надрукував у „Киевской старине" велику статтю про життя і діяльність К. Головачевського, у якій переконливо відтворено дух складної й суперечливої доби панування Єлизавети та Катерини II[8]*. У нарисі викладається історія перших десятиліть існування Академії мистецтв, у стінах якої працював К. Головачевський.*

Співробітникам „Киевской старины" належить немалий внесок у розвиток шевченкознавства. Кожен лютневий номер журналу присвячувався пам'яті Т. Шевченка. Починаючи з 1884 р., публікуються його літературні твори, систематично вміщуються нові відомості про життя й творчість[9]*. Серед біографічних матеріалів варто згадати цікаві спогади Б. Сузанова-Подкалзина, якому Т. Шевченко давав уроки малювання в останній петербурзький період життя*[10]*. Велика увага приділялася збиранню матеріалів, пов'язаних з образотворчою спадщиною поета. Серйозно займався цим питанням В. Горленко. Зокрема, він склав анотований каталог живописних та графічних робіт Т. Шевченка в колекції В. Тарновського*[11]*. В. Горленко об'єктивно оцінює твори Шевченка-художника, слушно вважаючи, що найбільші його досягнення — у портретному жанрі та графіці останніх років. Понад усе в образо-*

---

[6] Божерянов И. К биографии художника В. Л. Боровиковского // КС.— 1884.— № 7.— С. 327—337.

[7] Боровиковский И. Краткие сведения к биографии В. Л. Боровиковского // КС.— 1884.— № 9.— С. 155—162.

[8] Божерянов И. Художник Кирилл Иванович Головачевский // КС.— 1885.— № 2.— С. 308—317.

[9] Данилов В. Литературные поминки // Исторический вестник.— 1907.— № 7.— С. 613.

[10] Суханов-Подкалзин Б. Воспоминания о Т. Г. Шевченко его случайного ученика // КС.— 1885.— № 2.— С. 229—240.

[11] Горленко В. Альбом и рисунки Т. Г. Шевченко в собрании В. В. Тарновского // КС.— 1886.— № 2.— С. 402—409.

творчій спадщині Т. Шевченка автор ставить серію „Блудний син“, що свідчить про його прихильність до демократичного напряму в мистецтві[12].

Певну наукову вагу має публікація В. Горленка про враження від подорожі у Вишневецький замок[13]. *Легко й дотепно описуючи саму подорож та перебування на аукціоні, автор водночас із знанням справи характеризує мистецькі риси архітектурного ансамблю, порівнюючи його з творіннями Ж. Мансара. Переконливі й спроби вченого атрибутувати чотири роботи з виставленої на продаж колекції. Вважаючи їх творами Ф. Буше у стилі „шинуазері“, В. Горленко наводить арґументи, що свідчать про ґрунтовне знання мистецтва рококо. Як і інші публікації В. Горленка, стаття містить цінні відомості для істориків мистецтва.*

Багато зробив журнал для популяризації творчости К. Трутовського. Вперше ця тема висвітлюється в публікації „Два слова про малюнки К. О. Трутовського“[14]. *Приділяючи головну увагу ілюстраціям майстра до творів М. Гоголя та Т. Шевченка, автор згадав й інші його роботи. На деякі помилки в доданому до статті списку робіт вказує у своїй замітці про К. Трутовського М. Шугуров*[15]. *Він склав ґрунтовний систематизований каталог творів митця на українську тематику із солідним оглядом життя і творчости К. Трутовського. Висвітлення на сторінках журналу діяльности майстра, мистецтво якого було тісно пов'язане з передовою російською культурою, сприяло зміцненню українсько-російських художніх зв'язків. Питання слов'янських культурних взаємозв'язків, передовсім українсько-російських та українсько-польських, досить часто розглядалися в „Киевской старине“*[16].

Порушує згадану проблему М. Шугуров. У статті, присвяченій пам'яті померлих в один рік польських митців М. Андріоллі та Я. Матейка[17], *він пише про українську тематику в їхній творчості. Високо оцінюючи твори обох майстрів, автор водночас указує на їхнє недостатнє знання етнографічних типів, звичаїв українців.*

Пов'язані з Україною теми в сучасному образотворчому мистецтві М. Шугуров проаналізував в огляді художніх виставок передвижників та київських митців, що експонувалися в Києві[18]. *Автор безпомилково визначає найкращі роботи — картини С. Світославського, М. Ковалевського*

---

[12] Горленко В. Иллюстрации Шевченко // КС.— 1888.— № 1.— С. 8. Крім розглянутих публікацій, варто згадати такі статті В. Горленка про Т. Шевченка: Горленко В. Картины, рисунки и офорты Шевченка // КС.— 1888.— № 6.— С. 80—85; його ж. Альбом офортов Шевченка // Там само.— 1891.— № 6.— С. 483—485.

[13] Горленко В. Распродажа в Вишневецком замке // КС.— 1884.— № 11.— С. 361—380.

[14] Н. С. Два слова о рисунках К. А. Трутовского // КС. — 1888.— № 6.— С. 85—88. Судячи з багатьох ознак, ця публікація належить перу М. Сумцова. Проте її автором міг бути і М. Стороженко.

[15] Шугуров Н. К. А. Трутовский и его картины и рисунки из малорусского быта // КС.— 1888.— № 5.— С. 609—615.

[16] Див.: Иониди А. Журнал „Киевская старина“ и вопросы фольклористики на Украине в конце XIX — начале XX веков // Автореф. дис. ... канд. филол. наук.— К., 1969.— С. 14.

[17] Шугуров Н. Андриолли и Матейко как авторы рисунков и картин из малорусского быта // КС.— 1894.— № 1.— С. 93—106.

[18] Шугуров Н. Картины из малорусского быта на киевских выставках // КС.— 1894.— № 3.— С. 537—541.

і, особливо, М. Пимоненка. Питання сучасного мистецтва, однак, дуже рідко розглядалися на сторінках „Киевской старины“. Одним з нечисленних відгуків журналу на події сучасного художнього життя стала публікація про українську тематику на виставках передвижників. Автором її, як можна припустити, був М. Сумцов[19]*. Оцінюючи творчість передвижників, автор обстоює демократичні погляди. Як дуже позитивний факт він розцінює звернення учасників виставок до гострих проблем сучасної дійсности, до правдивого відтворення життя народу. Прагнучи привернути увагу митців до сюжетів, пов'язаних з Україною, автор відзначає все найкраще — називає роботи І. Рєпіна, А. Куїнджі, М. Кузнецова, інших майстрів.*

Розглянуті публікації майже вичерпують групу матеріалів, присвячених спеціально питанням мистецтвознавства на сторінках „Киевской старины“. Їх об'єднує спільна концепція, що трактує історію мистецтва як історичний процес, який існує в контексті певної доби, а також досить високий фаховий рівень. У більшості ж випадків як конкретний прояв загального явища в цій галузі відомості, пов'язані з образотворчим мистецтвом, головно з архітектурою, трапляються у статтях з археології та історії, у біографічних, іконографічних публікаціях. Але і вони заслуговують на увагу та позитивну оцінку в плані популяризації образотворчого мистецтва. Зокрема, у багатьох номерах „Киевской старины“ друкувались у вигляді додатка портрети української старшини XVII—XVIII ст., державних та культурних діячів тієї доби. До портретів додавалися нариси з життя та діяльности портретованих. Такі публікації відіграли важливу роль в загальному нагромадженні знань, збиранні фактичних матеріалів — процесах, типових для всіх галузей історичних наук кінця XIX ст.

„Киевская старина“ безумовно була важливим явищем в історії української культури згаданої доби. Журнал відіграв значну роль в розвитку наукової думки 80—90-х років минулого століття, відображаючи в умовах леґальности погляди українських ліберальних кіл, учасників Старої Громади. Приділяючи на своїх сторінках увагу питанням історії мистецтва, „Киевская старина“ висвітлювала їх з демократичних позицій. Великий внесок зробив журнал у вивчення спадщини Т. Шевченка, Д. Левицького, В. Боровиковського, К. Трутовського, в популяризацію творчости сучасних майстрів. Матеріали, зібрані на його сторінках, і в наш час є цінним джерелом інформації для істориків, літераторів, етнографів, мистецтвознавців.

Ірина УДРІС

[19] Н. С. Малороссия на передвижных художественных выставках // КС.— 1885.— № 8.— С. 597—604.

Дослідження з волинського іконопису

Волинський краєзнавчий музей у Луцьку на базі свого відділу — Музею волинської ікони з 1994 р., проводить щорічні наукові конференції з питань волинського іконопису. Конференції присвячені пам'яті мистецтвознавця Павла Жолтовського, який багато зробив для збереження і вивчення давнього українського мистецтва, створення колекцій іконопису в музеях України, започаткував новий етап дослідження волинської ікони.

Видано наукові збірники всіх п'яти конференцій у Луцьку (I — 1994, II —1995, III — 1996, IV — 1997, V — 1998 р.), в які увійшли матеріали з питань історії вивчення, дослідження та реставрації волинської ікони, проблем історії мистецької культури Волині. Автори репрезентують наукові, музейні та реставраційні центри України, що мають збірки іконопису і працюють над дослідженням та реставрацією волинської ікони. Видання розраховані на вчених, істориків мистецтва, музейних працівників, краєзнавців.

Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П. М. Жолтовського, 23—24 листопада 1994 року.— Луцьк, 1994.— 82 с.

Збірник відкривається блоком матеріалів, присвячених Павлові Жолтовському, доктору мистецтвознавства, лауреатові Державної премії імені Тараса Шевченка, премії імені Івана Франка Академії наук України, визначному досліднику українського мистецтва та архітектури. До цього блоку ввійшли матеріали про життя і наукову діяльність ученого, бібліографія праць, спогади.

Розпочинає згадані матеріали стаття „Сторінки з біографії П. М. Жолтовського. 1904—1986 рр." доктора мистецтвознавства, старшого наукового співробітника Інституту народознавства НАН України зі Львова Фаїни Петрякової, яка багато років працювала поруч з Павлом Жолтовським. Автор ділиться спогадами про дослідника, розповідає про життєвий шлях, наукову діяльність ученого. Особливу увагу приділено його музейній праці, колекційно-експедиційній роботі. У різні періоди свого життя П. Жолтовський працював у Харківському художньому музеї, Промисловому музеї у Львові (пізніше — Музеї етнографії і художнього промислу Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору і етнографії ім. М. Рильського АН України); зорганізував понад 200 експедицій та наукових відряджень по Україні.

Про вченого як знавця, дослідника та організатора збереження пам'яток народної архітектури, музеєзнавця розповідає Архип Данилюк, директор Музею народної архітектури та побуту у Львові, незмінним членом вченої ради якого П. Жолтовський був упродовж п'ятнадцяти років.

У 1970—1980-ті роки П. Жолтовський багато зробив для виявлення, атрибуції та збереження пам'яток історії і культури у храмах України. У статті „Павло

Жолтовський і експедиції Волинського краєзнавчого музею“ автора цього бібліографічного огляду йдеться про формування збірки іконопису у Волинському краєзнавчому музеї, науковим консультантом експедицій якого був Павло Жолтовський.

Бібліографічний огляд досліджень ученого, присвячених волинському малярству та скульптурі, зробив мистецтвознавець з Луцька Олег Сидор.

У цілому комплексі матеріалів збірника проаналізовано окремі волинські ікони. Мистецтвознавець зі Львова Зоряна Откович темою дослідження взяла одну з найстаріших нововиявлених пам'яток — ікону „Богородиця Одигітрія“ кінця XIII — початку XIV ст. з Дорогобужа (збірка Рівненського краєзнавчого музею). Дорогобузька „Богородиця“ дає можливість відновити еволюцію волинського іконопису, належить до унікальних пам'яток малярства періоду Галицько-Волинського князівства. Дослідження З. Откович — одна з перших спроб атрибуції ікони.

Науковий співробітник Національного музею у Львові Марія Гелитович подає дослідження храмової ікони „Благовіщення“ 1579 р. з Іванич самбірського маляра Федуска, однієї з п'яти збережених волинських ікон з колекції Волинського давньосховища. Нині ікона зберігається у Харківському художньому музеї. Цей матеріал започатковує серію статей дослідниці про ікону „Благовіщення“, опублікованих у збірниках наступних конференцій.

З творчістю волинського іконописця XVIII ст., автора ікон „Христос Виноградар“, твори якого є в музеях Луцька, Львова, Острога, Рівного, ознайомлює публікація львівських дослідників Галини Скоп-Друзюк і Лева Скопа.

Дослідженню малярських осередків Волині XVII—XVIII ст. присвячена стаття львівського вченого Володимира Александровича „Малярське середовище Луцька та навколишніх монастирів біля перелому XVII—XVIII століть“. У статті іконописна спадщина Йова Кондзелевича розглядається по-новому — як збірна, твори якої належать різним авторам, дається також нова атрибуція окремих пам'яток. Тему малярських осередків продовжує стаття наукового співробітника Музею волинської ікони в Луцьку Людмили Карп'юк „Малярські осередки на Волині XVII—XVIII ст.“ Дослідниця вперше подає серед можливих іконописних осередків Волині Туропинський монастир, до якого належить група ікон невідомого маляра з фондів Волинського краєзнавчого музею, веде мову про Михнівський іконописний осередок і творчість „Волинського іконописця 1630 р.“

Про народну ікону Рівненського Полісся на основі збірки ікон Рівненського краєзнавчого музею йдеться у статті завідувача художнього відділу цього музею Віктора Луця, який багато років займається збором і дослідженням волинської ікони на Рівненщині.

Реставратор з Червонограда Оксана Ясинецька пише про нові знахідки творів з доробку жовківського маляра Івана Рутковича та його майстерні.

Велике зацікавлення у дослідників викликає палеографічний аналіз євангельських текстів на іконах із зображенням Ісуса Христа з фондів Музею волинської ікони, який зробила науковий співробітник музею Ангеліна Вигодник.

Темі сучасної волинської ікони присвячено дослідження Ольги Тарасенко, яка аналізує творчість Андрія Бурбели, Олександра Корецького, Михайла Консього та Андрія Манька.

Про формування музейної збірки волинського малярства в Національному музеї у Львові розповідається у статті наукового співробітника цього музею Оксани Жеплинської.

Окремий блок матеріалів збірника присвячено питанням реставрації волинської ікони. Зокрема, цю тему порушено у статтях реставратора Національного

науково-дослідного реставраційного центру (далі — ННДРЦ) Володимира Цитовича „Проблеми зберігання та реставрації ікон волинської школи іконопису XVI—XVIII ст.“, старшого викладача Української академії мистецтв Миколи Титова „Особливості реставрації волинської ікони“, художника-реставратора ННДРЦ Людмили Когут „Особливості збереження, дослідження та реставрації волинської ікони (з практики реставраційного досвіду)“.

У додатку подано статтю протоієрея А. Дублянського з Німеччини „Іов Кондзелевич — український Рафаель“, у якій проаналізовано бібліографію публікацій за темою статті, що з'явилися у 1960—1980-х роках.

Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29 листопада—1 грудня 1995 року.— Луцьк: Ініціал, 1995.— 56 с.; іл.

У збірник увійшли тези, статті, а також матеріали до зведеного каталогу „Волинський іконопис XIII—XVIII століття в збірках музеїв України“.

У передмові до видання йдеться про завдання II Міжнародної наукової конференції в Луцьку, присвяченій волинській іконі, склад учасників, головні теми представлених досліджень.

Збірник відкривається статтею Василя Пуцка про ранні ікони Волині.

Ряд статей збірника присвячено іконографії волинської ікони. Володимир Александрович веде мову про ікону „Покров Богородиці“ XVI ст. зі Святотроїцької церкви у Речиці (фонди Рівненського краєзнавчого музею), розкриває унікальність речицької ікони, виходячи передовсім з ориґінального трактування складових частин композиції — фіґури Богородиці (іконографічна формула Марії Оранти), архітектурного тла (зображення храму одночасно у кількох проекціях), розміщення сцени Андрія Юродивого і Епіфанія в другому ряду фіґур у глибині. Проведений аналіз дає підстави по-новому атрибутувати ікону, яку автор відносить до XVI ст. (попередня дата — XV ст.).

Дослідниця з Дрогобича Оксана Соловка розглядає іконографію святого Онуфрія в галицькому і волинському іконописі, підкреслюючи ориґінальність подачі сюжету й індивідуальність почерку майстрів. Для аналізу використано ікони з Перемиського музею, Національного музею у Львові, музею „Дрогобиччина“, Волинського краєзнавчого музею.

Сніцарство в українському мистецтвознавстві належить до маловивчених сторінок. Тетяна Єлисеєва з Луцька у своєму дослідженні розглядає декор та іконографію царських врат кінця XVI — першої половини XVII ст. зі збірки Волинського краєзнавчого музею.

У збірнику порушено питання українсько-білоруських зв'язків в іконописанні. Білоруський дослідник Юрій Піскун розглядає групу ікон середини XVII ст. з брестсько-підляського реґіону. Цінність цієї публікації ще й у тому, що в ній дається історіографія дослідження даного питання.

У публікаціях Ірини Дацюк і Євгенії Ковальчук порушено таке пекуче сьогодні питання, як збереження, реставрація і охорона мистецьких пам'яток, що перебувають у користуванні релігійних громад і зберігаються у храмах.

Каталогізація волинської ікони в музейних збірках — важлива ланка в дослідженнях іконопису. В матеріалах конференції опубліковано матеріали до зведеного каталогу „Волинський іконопис XIII—XVIII ст. у збірках музеїв України“ — результати досліджень у Львівській галереї мистецтв (8 ікон волинського походження) і Харківському художньому музеї (5 ікон) з втраченої колекції

Володимир-Волинського давньосховища, проведених у жовтні—грудні 1994 р. Ці матеріали доповнює стаття Василя Пуцка про художню колекцію Волинського єпархіального давньосховища і долю її творів.

За збіркою Волинського краєзнавчого музею представлено каталог ікон XVI—XVII ст., а також повний каталог датованих і підписаних ікон XVI—XVIII ст.

Опубліковано каталог датованих волинських ікон XVI — першої половини XVIII ст. з колекції Рівненського краєзнавчого музею.

Цікавими є подані у збірнику дотичні до теми волинської ікони матеріали. Зокрема, про рукописи Луцького монастирського братства розповідає Ярослава Павличко зі Львова, про художнє оформлення Пересопницького Євангелія — Галина Скоп-Друзюк і Лев Скоп.

У кінці збірника вміщено термінологічний словник.

Видання ілюстровано чорно-білими знімками. Ряд пам'яток публікується вперше.

Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції, м. Луцьк, 12—13 грудня 1996 року.— Луцьк, 1996.—78 с.; іл.

Матеріали і тези конференції присвячено як теоретичному дослідженню волинського іконопису, так і практичному використанню їх результатів у роботі з музейними колекціями: експозиційному показу, збереженню та реставрації.

Збірник має два розділи — „Історія вивчення та дослідження ікони" (формування збірок, іконографія, іконошанування, каталогізація) і „Питання збереження та реставрації ікони".

У перший розділ ввійшло ґрунтовне дослідження Володимира Александровича про малярів та малярські осередки Волині XVI ст., проведене на основі докладного аналізу документальних джерел до історії мистецької культури українських земель XVI—XVII ст.

У збірнику подано статті, присвячені дослідженню волинських ікон з фондів Рівненського і Волинського краєзнавчих музеїв, Львівської галереї мистецтв, Харківського художнього музею, Острозького історико-культурного заповідника, Національного музею у Львові. Деякі з них, як храмова ікона „Благовіщення" 1579 р. майстра Федуска з церкви в Іваничах, „Цілування Якима та Анни" кінця XVII ст., „Св. Юрій Змієборець" зі с. Боблів, були об'єктом аналізу, причому різних дослідників, упродовж кількох років. Результати попередніх досліджень подано в збірниках I і II наукових конференцій у Луцьку.

Вміщено перші матеріали дослідження збірки іконопису Острозького історико-культурного заповідника. Зокрема, опубліковано статтю Ярослави Бондарчук про формування збірки і дослідження Віктора Луця про іконописну майстерню Острога першої половини XVIII ст.

У розділі, присвяченому реставрації волинської ікони, представлені матеріали ґрунтуються на досвіді практичної реставраційної роботи. Зокрема, у дослідженнях художника-реставратора ННДРЦ у Києві Володимира Цитовича, старшого наукового співробітника Львівського філіалу ННДРЦ Зоряни Откович, художника-реставратора Львівської галереї мистецтв Галини Костюк, завідувача реставраційного відділу Львівського музею історії релігії Галини Скоп-Друзюк на прикладах реставрації конкретних ікон, як-от „Христос Учитель" XVI ст. зі збірки фонду „Український ренесанс" (Київ), „Параскева П'ятниця" першої половини XVII ст. з Рівненського краєзнавчого музею, „Пророк Ілля" кінця XVI ст. з Дубна, „Старозавітна Трійця" 1640 року з с. Речиць, розкрито особливості реставв-

рації волинської ікони, виходячи з техніки і технології створення пам'яток, подано методику їх реставрації.

Уперше введено в науковий обіг результати досліджень фондосховищ і фондових колекцій Волинського і Рівненського краєнавчих музеїв та Національного музею у Львові, проведених 1994 р. ННДРЦ у Києві в рамках державної програми „Волинська ікона". З допомогою Інституту мікробіології і вірусології НАН України дано наукове обґрунтування і узагальнення біологічних пошкоджень ікон.

У збірнику вміщено проекти програми охорони і збереження пам'яток у діючих храмах, зразок охоронного договору на рухомий вид пам'яток історії і культури. Здійснення програми допомогло б вирішити нагальне питання збереження, реставрації та охорони мистецьких пам'яток, які перебувають у користуванні релігійних громад.

Опубліковано методику створення стереофонотеки експонатів музеїв України, яку підготував науковий співробітник Рівненського краєнавчого музею Олег Романчук. Впровадження цієї системи в музейну практику розширило б можливості наукового опрацювання експонатів. З використанням стереофотограмметричних знімків у мистецтвознавстві ширшою стала б градація шкали досліджень. Стереофотокартка експоната, яка дає об'ємне зображення предмета в просторі, може бути доповненням до звичайної інвентарної картки чи уніфікованого паспорта.

Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції, м. Луцьк, 17—18 грудня 1997 року.— Луцьк, 1997.— 139 с.; іл.

До збірника увійшли дослідження волинського іконопису та проблем історії мистецької культури Волині останніх років. Матеріали згруповано у чотири розділи.

У 1997 році минуло 330 років від дня народження українського іконописця Йова Кондзелевича, життя і творча діяльність якого протягом багатьох років були пов'язані з Волинню. Й. Кондзелевичу присвячено перший розділ збірника. Розділ відкриває ґрунтовна стаття Володимира Александровича про творчу спадщину іконописця. Запропоновано нову концепцію ролі й місця Волині та волинських малярів у формуванні індивідуальности іконописця Й. Кондзелевича, розвитку давнього українського малярства загалом. Лев Скоп предметом наукового аналізу обрав вівтар з авторським підписом з Вощатина 1696 р.; подано ілюстрації написів — авторський підпис Й. Кондзелевича і родовий герб ігумена Загорівського монастиря Феодосія Волинця; висунуто гіпотезу щодо зображення над авторським підписом герба Й. Кондзелевича або знака монастиря. Галина Скоп-Друзюк пише про іконографію ікон „Спас Нерукотворний" у творчості Йова Кондзелевича. Велике зацікавлення викликає розповідь про відкриття, яке зробив реставратор Волинського краєнавчого музею Анатолій Квасюк. У жовтні 1997 р., реставруючи одвірки царських врат Йова Кондзелевича з фондів Волинського краєнавчого музею, він виявив датування „1696 рік", що дає підстави атрибутувати городищенський іконостас 1696 р., а не початком XVIII ст., яким його було датовано раніше. В історичному дослідженні Григорія Гуртового факти біографії Йова Кондзелевича проаналізовано в контексті духовного, громадського і політичного життя Волині XVII—XVIII ст.

Другий розділ збірника присвячено історії вивчення та дослідження волинської ікони.

У статтях Василя Пуцка та Ігоря Лиля розглядаються зв'язки візантійської і волинської ікони, зокрема, виділено три етапи у розвитку візантійсько-грецьких зв'язків мистецької культури давньої Волині, впливи візантійської іконографічної схеми на волинську ікону.

Віктор Луць досліджує ікону Богородиці із Зимненського монастиря. Вперше опубліковано кольорову репродукцію ікони (фото автора).

Продовжено дослідження колекції ікон XVI—XVIII ст. із збірки Острозького державного історико-культурного заповідника, які є невід'ємною частиною тогочасного волинського малярства.

Ярослава Александрович-Павличко досліджує ікону „Покров Богородиці" середини XVI ст. з м. Дубровиці Рівненської області. Марія Гелитович продовжує опубліковане у збірниках II і III конференцій дослідження ікони „Благовіщення" 1579 р. маляра Федуска зі Самбора, зокрема, розглядає її у контексті розвитку намісного ряду українського іконостасу XVI ст.

Анатолій Квасюк і Олена Романюк атрибутують у процесі реставрації ікону зі збірки Волинського краєзнавчого музею, визначаючи її належність до апостольського чину білостоцького іконостасу. Дискусійним залишається питання авторства самого іконостасу.

Безперечне зацікавлення викликає публікація Пйотра Кондрацюка з Польщі невідомих в Україні ікон волинської школи з Окружного музею в Замосці, зокрема „Богородиця" XVII ст., „Христос Пантократор" кінця XVII — початку XVIII ст.

Темою дослідження білоруських науковців Юрія Піскуна і Олександра Ярашевича став іконографічний тип Богородиці Замилування (римсько-лідської) в Україні та Білорусі у XVII—XVIII ст.

У дослідженні „Львівські скульптори на Волині" Орест Лильо документально простежує діяльність львівських скульпторів на Волині від 1621 р. і вводить у науковий обіг факти їх діяльности тут у XVIII ст. Віднайдені документальні матеріали свідчать про поширення львівської скульптури на Волині у XVIII ст., що було продовженням уже традиційних львівсько-волинських мистецьких контактів і водночас новим і важливим етапом розвитку.

Про питання співробітництва музеїв і Церкви у збереженні та дослідженні пам'яток давнього мистецтва Волині веде мову у своїй статті Євгенія Ковальчук, продовжуючи розпочату в попередніх збірниках тему збереження пам'яток у храмах.

Ширший контекст мистецької культури Волині представляють матеріали археологічних досліджень, зокрема, церкви Успіння Богородиці у Дорогобужі, які провели петербурзькі археологи, звіт, що його підготувала А. Пєскова. Ці матеріали викликають особливе зацікавлення у зв'язку з дорогобузьким походженням найдавнішої ікони Богородиці з Волині.

У третьому розділі збірника опубліковано матеріали з питань збереження та реставрації ікон. Розділ відкриває стаття Тетяни Тимченко „З історії реставрації українського іконопису у 1920-х роках". Дослідниці вдалося на основі архівних джерел відтворити принципи діяльности першої в Україні реставраційної майстерні Лаврського музею і, зокрема, художника-реставратора М. Касперовича. У своїх кардинальних методологічних засадах реставрація першої третини XX ст. залишається багато у чому неперевершеною і сьогодні. Безсумнівно, її досвід зберігає своє значення і для пам' яткоохоронної діяльности в сучасній Україні.

Реставрації волинських ікон присвячено дослідження Зоряни Откович. Лідія Сойка пише про реставрацію ікони XVII ст. „Святий Ілля та Єлисей" зі збірки Волинського краєзнавчого музею, Володимир Мокрій — про відновлення двох творів Григорія Босиковича — ікон апостолів Петра і Павла XVI ст. з надбань Львівської галереї мистецтв.

Подано спільне дослідження мистецтвознавців і реставраторів-хіміків Віктора Луця, Володимира Цитовича, Юлії Братушки та Лідії Лугіної, проведене в ННДРЦ у Києві стосовно групи волинських ікон (31 одиниця збереження) кінця XVI — початку XIX ст. з Рівненського краєзнавчого музею та волинської ікони „Христос Учитель“ кінця XVI ст. зі збірки фонду „Український ренесанс“ (Київ). Фізико-хімічні та стратиграфічні дослідження живопису волинських ікон підтверджують ефективність використання комплексу фізико-хімічних методів для дослідження матеріалів іконопису волинської ікони і виявлення деяких характерних ознак цієї школи, а також для розв'язання складних реставраційних проблем, зокрема, розкриття первісних шарів ікон від пізнішого запису.

У 1992 р. в ННДРЦ була створена експериментальна база для вивчення складу матеріалів та структури живопису. Подано таблиці результатів і кольорові фотографії мікрошліфів.

Нові ефективні способи дослідження скульптури обґрунтовує у своїй статті Олег Романчук, який спільно з вченими кафедри землевпорядкування та геодезії Української державної академії водного господарства розробив методику наземного стереофотограмметричного знімання творів мистецтва, що відкриває ширші можливості мистецтвознавчого дослідження. Автори зробили спробу застосувати стереофотограмметрію в мистецтвознавстві, зокрема для фотофіксування і вимірювання різних елементів скульптури, визначення пропорцій, осі симетрії, вертикальної осі, відтворення природних кольорів, визначення всієї площі скульптури або площі пошкоджень та їх відтворення у просторі.

В окремий розділ винесено матеріали каталогізації волинської ікони до зведеного каталогу „Волинський іконопис XIII—XVIII століть у збірках музеїв України“ (у матеріалах II і III конференцій подано попередні розробки).

Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27—28 серпня 1998 року.— Луцьк: Надстир'я, 1998.— 160 с.; іл.

Збірник відкривається вступним словом начальника Волинського обласного управління культури Миколи Приймака, в якому визначено місце і роль Музею волинської ікони в системі закладів культури Волині, дано високу оцінку науковій роботі музею, науковим конференціям, що проводяться на його базі.

Цю тему продовжено у статті Євгенії Ковальчук „Музей Волинської ікони: створення і діяльність. Історичний аспект“, присвяченій 5-річчю Музею волинської ікони в Луцьку. Автор розповідає про передісторію музею, експозицію якого відкрито 26 серпня 1993 р. на базі відреставрованої частини колекції іконопису Волинського краєзнавчого музею. Створенню музею передувала велика колекційно-експедиційна робота Волинського краєзнавчого музею. Основну частину колекції становлять ікони, зібрані в 1981—1985 роках під час наукових експедицій музею, покликаних облікувати і зібрати цінні мистецькі пам'ятки у знятих з реєстрації і діючих храмах Волині. Експедиції працювали під науковим керівництвом відомого мистецтвознавця Павла Жолтовського. Вони були першою спробою повного і докладного вивчення пам'яток історії та культури, що зберігалися у волинських храмах.

У статті зроблено аналіз колекції музею, розкрито методику побудови експозиції, яка представляє волинський іконопис XVI—XVIII ст., насвітлено перспективи її розширення нововідреставрованими творами.

Саме потреба дослідити колекції музею, зацікавлення, яке нині викликає волинський іконопис, покликали до життя наукові конференції з волинського іконопису на базі музею. У статті зроблено висновок про те, що створення і діяльність Музею волинської ікони в Луцьку і наукові конференції на його базі дали можливість по-новому оцінити місце і роль малярської спадщини Волині в мистецькій культурі України.

Доповнює попередню статтю бібліографічний покажчик „Музей Волинської ікони та його колекція" (упорядник — Євгенія Ковальчук). Покажчик включає монографії, збірники наукових праць, тези доповідей і матеріали наукових конференцій, довідкові видання, автореферати дисертацій, статті з наукових збірників, періодичних та серійних видань, буклети, каталоги виставок, газетні публікації — усього 91 назву. Матеріали вміщено у двох розділах: „Наукові видання та статті" і „Публікації в пресі". Видання впорядковано за алфавітом прізвищ авторів або назв творів у хронологічному порядку (за роком видання) та охоплює період до липня 1998 р.

Матеріали збірника згруповано у розділи „Історія вивчення та дослідження ікони" і „Питання збереження та реставрації ікони". У першому розділі вміщено групу матеріалів, які стосуються історії музейних збірок волинського іконопису. Зокрема, стаття Світлани Василевської представляє добірку матеріалів архіву Святоволодимирського братства 1898—1899 років з фондів Волинського краєзнавчого музею. Добірка документів стосується сховища старожитностей, що діяло при Святоволодимирському братстві й було першим музейним осередком на Волині. Подано аналіз і копії семи документів (публікуються вперше), серед них: „Лист оргкомітету XI археологічного з'їзду в Києві до Голови Православного Святоволодимирського братства О. М. Дверницького" від 16 червня 1899 р., в якому подається список ікон, що зберігалися у сховищі („Благовіщення" 1579 р. майстра Федуска зі Самбора, „Страшний суд", „Тайна вечеря", „Святий Дмитро" та ін.).

Відомий дослідник волинської ікони Віктор Луць подає у збірнику статтю „Матеріали до історії музейних збірок волинського іконопису", в якій простежує історію сховища старожитностей у Володимирі-Волинському (1887), Волинського єпархіального давньосховища у Житомирі (1893) і XI Археологічного з'їзду у Києві (1899). Дві останні події дослідник вважає початком відліку вивчення та колекціонування волинського іконопису. В статті подано імена і фотографії історичних осіб, пов'язаних з історією церковно-музейної справи на Волині, зокрема А. Прахова — одного з ініціаторів створення давньосховища у Володимирі-Волинському, волинського архиєпископа Модеста — ініціатора створення Волинського єпархіального давньосховища у Житомирі, О. Фотинського — завідувача Волинського давньосховища у Житомирі, М. Теодоровича — автора 5-томної праці „Волынь. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. Почаев. 1888—1903".

Автор статті докладно розповідає про діяльність сховища старожитностей у Житомирі, проведення XI археологічного з'їзду у Києві, експедицій для збору волинських пам'яток і подальшу долю цих пам'яток, простежуючи історію музейних збірок аж до нашого часу. Безперечне зацікавлення становить опублікована копія „Указателя к старинным иконам и картинам, доставленным из разных местностей Юго-Западной России на выставку XI археологического съезда".

Тему історії музейних збірок продовжують статті Віктора Луця „Митрополит Андрей Шептицький та дослідження і колекціонування волинських старожитностей" і Ніни Шестакової „Олександр Цинкаловський та архів історії унії", підгото-

вані за матеріалами Центрального державного історичного архіву у Львові. У них насвітлено долю волинських старожитностей у 1920—1930-х роках.

Ряд статей, опублікованих у збірнику, присвячено іконографії окремих волинських ікон із фондів Національного музею у Львові, Рівненського і Волинського краєнавчих музеїв, Острозького історико-культурного заповідника.

Лев Скоп у дослідженні „Ще раз про ікону „Одигітрія" з Дорогобужа обґрунтовує датування пам'ятки другою половиною XV ст., заперечуючи визнане датування у межах XIII—XIV ст. Висновок зроблено після детального порівняння графічного моделювання форми облич, рук та одягу на іконі з Дорогобужа і на дещо пізніших пам'ятках західноукраїнського іконопису, таких, як деісусний чин з церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобича; „Св. Георгій" зі с. Тур'є (Національний музей у Львові), „Одигітрія" з церкви Архангела Михаїла с. Яворника-Руського (Музей народної архітектури, Сянок, Польща), „Одигітрія" (Національний музей Кракова, Польща).

Ярослава Александрович-Павличко подає іконописний аналіз ікони „Пантократор з апостолами" середини XVI ст. з м. Долини (фонди Національного музею у Львові). Ікона належить пензлю маляра Дмитра і призначалася для намісного ряду іконостасу. Пам'ятка в літературі не була відома і публікується вперше.

Тема дослідження Марії Гелитович — „Моління" з Успенської церкви у Наконечному. Дослідниця розглядає його на тлі еволюції молитовного чину західноукраїнських іконостасів другої половини XVI століття, піддаючи порівняльному аналізу ряд пам'яток. Уперше опубліковано „Христос на престолі" кінця XVI ст. зі с. Либохори та деісусний ряд іконостасу XVI ст. зі с. Довгого (фонди Національного музею у Львові). Типологічна класифікація ікон деісусного ряду українського іконостасу майже не опрацьована. Для відтворення еволюції цього ряду, що важливо також для з'ясування процесу розвитку іконостасу загалом, потрібна класифікація й інших типів Деісусів. Деісусний ряд іконостасу церкви Успіння Богородиці з Наконечного — типовий варіант Моління другої половини XVI ст. Пам'ятки, пов'язані з ним стилістично, становлять частину загальної кількости тогочасних Деісусів і можуть бути важливим арґументом у дослідженні цієї проблеми.

Іконографічний аналіз ікони „Різдво Богородиці" XVI ст. зі с. Стадників, яка належить до острозького художнього осередку, робить Галина Скоп-Друзюк.

У статті Ангеліни Вигодник на прикладі півтора десятка пам'яток з колекції Волинського краєнавчого музею та церков Волині дається характеристика сюжету „Коронування Богородиці" на волинських іконах XVII—XVIII ст.

Іконографічні інтерпретації „Чуда Георгія зі змієм" у волинському іконописі розглядає Оксана Ременяка, характеризуючи ікони „Св. Юрій Змієборець" початку XVIII ст. з Боблів Турійського району (фонди Волинського краєнавчого музею), „Св. Юрій Змієборець" з церкви Івана Богослова в Холмі (Польща) та ряд інших.

Одним з найпоширеніших сюжетів у волинському іконописі є образ Спаса Вседержителя. Олена Низькохат досліджує цей сюжет в іконах зі збірки Волинського краєнавчого музею.

Про деякі іконографічні особливості волинської ікони „Чудо в Хонах" середини XVIII ст. веде мову в своїй статті Петро Скоп.

У збірнику вміщено статтю Тетяни Єлисеєвої про колекцію української декоративної різьби Волинського краєнавчого музею. Збірка налічує 87 одиниць збереження — виносні хрести, царські врата, колонки іконостасів, свічники, фіґурки і голівки янголів, скульптуру. Хронологічно пам'ятки охоплюють період кінця XVI — початку XIX ст. У статті подано ряд фотоілюстрацій картушів, фраґментів кіотів, скульптури. Всі пам'ятки публікуються вперше.

Питання ефективного дослідження творів мистецтва за допомогою фотограмметрії порушує у своїй розвідці Олег Романчук, продовжуючи тему, яку розпочав на попередніх конференціях.

До другого розділу збірника ввійшли статті, які стосуються історії та методики реставрації волинської ікони. Зокрема, Зоряна і Тарас Отковичі представляють реставрацію і реконструкцію ікони „Богородиця з похвалою" 1599 р. зі с. Ріпнева Буського району (збірка Львівської галереї мистецтв). Леся Обухович пише про волинську ікону початку XVIII ст. „Св. Георгій Змієборець" зі с. Ворончина Рожищенського району (збірка Волинського краєзнавчого музею), яку реставрувала.

Історії створення, зберігання та реставрації Богородчанського іконостасу присвячує свою статтю „Триста літ Богородчанського дива" Богдан Мисюга. Тему творчости і реставрації спадщини Йова Кондзелевича продовжують Ганна Волощук і Тетяна Макарова у статті „Реставрація фрагмента пророчого ряду іконостасу з церкви села Локачі" (збірка Волинського краєзнавчого музею).

У збірнику вміщено „Словник малярів Волині XVI—XVII століття" Володимира Александровича. Волинська школа малярів донедавна залишалася майже невідомою, а серед дослідників панувало переконання, що її спадщина чи не повністю втрачена. Автор, виходячи з актуального стану історико-мистецьких досліджень, у центр уваги при вивченні малярів та малярських осередків Волині ставить писемні джерела. У словнику подаються матеріали, почерпнуті з архівних джерел до історії українського мистецтва. Словник побудований за певною схемою: ім'я; оригінальна версія іменування майстра у документах; виклад наявних відомостей; джерела, у яких зафіксований майстер; література. Відомості про фіксованих на території Волині малярів з-поза регіону обмежуються з'ясуванням їхніх волинських зв'язків.

Словник унікальний як за змістом, так і за обсягом зібраного матеріалу. Він буде незамінним джерелом для вчених, які досліджують малярську спадщину XVI—XVII ст.

Дослідники волинського іконопису працюють над зведеним каталогом волинського іконопису в збірках музеїв України. До збірника увійшли матеріали каталогу волинського іконопису з колекції Національного музею у Львові, які підготував Олег Сидор. У каталозі подано 45 ікон з Волині. Хронологічно ця група творів висвітлює розвиток іконопису на Волині від XVI до кінця XVIII — початку XIX ст.

Збірка волинських ікон Національного музею у Львові дає можливість говорити про такі осередки іконописання, як Михнівський монастир (на Волинському Поліссі), так звана Волинська іконописна майстерня першої половини XVIII ст., іконописна майстерня Почаївської лаври.

Більшість позицій каталогу проілюстровано. Подано такі параметри пам'яток: назва; дата створення; походження; надходження; інвентарний номер; матеріальна характеристика; розмір; стан збереження; опис.

Введення у науковий обіг колекції волинського іконопису Національного музею у Львові істотно доповнить уявлення про волинську ікону XVI—XVIII ст.

Євгенія КОВАЛЬЧУК

Віктор Луць досліджує ікону Богородиці із Зимненського монастиря. Вперше опубліковано кольорову репродукцію ікони (фото автора).

Продовжено дослідження колекції ікон XVI—XVIII ст. із збірки Острозького державного історико-культурного заповідника, які є невід'ємною частиною тогочасного волинського малярства.

Ярослава Александрович-Павличко досліджує ікону „Покров Богородиці" середини XVI ст. з м. Дубровиці Рівненської області. Марія Гелитович продовжує опубліковане у збірниках II і III конференцій дослідження ікони „Благовіщення" 1579 р. маляра Федуска зі Самбора, зокрема, розглядає її у контексті розвитку намісного ряду українського іконостасу XVI ст.

Анатолій Квасюк і Олена Романюк атрибутують у процесі реставрації ікону зі збірки Волинського краєзнавчого музею, визначаючи її належність до апостольського чину білостоцького іконостасу. Дискусійним залишається питання авторства самого іконостасу.

Безперечне зацікавлення викликає публікація Пйотра Кондрацюка з Польщі невідомих в Україні ікон волинської школи з Окружного музею в Замосці, зокрема „Богородиця" XVII ст., „Христос Пантократор" кінця XVII — початку XVIII ст.

Темою дослідження білоруських науковців Юрія Піскуна і Олександра Ярашевича став іконографічний тип Богородиці Замилування (римсько-лідської) в Україні та Білорусі у XVII—XVIII ст.

У дослідженні „Львівські скульптори на Волині" Орест Лильо документально простежує діяльність львівських скульпторів на Волині від 1621 р. і вводить у науковий обіг факти їх діяльности тут у XVIII ст. Віднайдені документальні матеріали свідчать про поширення львівської скульптури на Волині у XVIII ст., що було продовженням уже традиційних львівсько-волинських мистецьких контактів і водночас новим і важливим етапом розвитку.

Про питання співробітництва музеїв і Церкви у збереженні та дослідженні пам'яток давнього мистецтва Волині веде мову у своїй статті Євгенія Ковальчук, продовжуючи розпочату в попередніх збірниках тему збереження пам'яток у храмах.

Ширший контекст мистецької культури Волині представляють матеріали археологічних досліджень, зокрема, церкви Успіння Богородиці у Дорогобужі, які провели петербурзькі археологи, звіт, що його підготувала А. Пєскова. Ці матеріали викликають особливе зацікавлення у зв'язку з дорогобузьким походженням найдавнішої ікони Богородиці з Волині.

У третьому розділі збірника опубліковано матеріали з питань збереження та реставрації ікон. Розділ відкриває стаття Тетяни Тимченко „З історії реставрації українського іконопису у 1920-х роках". Дослідниці вдалося на основі архівних джерел відтворити принципи діяльности першої в Україні реставраційної майстерні Лаврського музею і, зокрема, художника-реставратора М. Касперовича. У своїх кардинальних методологічних засадах реставрація першої третини XX ст. залишається багато у чому неперевершеною і сьогодні. Безсумнівно, її досвід зберігає своє значення і для пам'яткоохоронної діяльности в сучасній Україні.

Реставрації волинських ікон присвячено дослідження Зоряни Откович. Лідія Сойка пише про реставрацію ікони XVII ст. „Святий Ілля та Єлисей" зі збірки Волинського краєзнавчого музею, Володимир Мокрій — про відновлення двох творів Григорія Босиковича — ікон апостолів Петра і Павла XVI ст. з надбань Львівської галереї мистецтв.

Подано спільне дослідження мистецтвознавців і реставраторів-хіміків Віктора Луця, Володимира Цитовича, Юлії Братушки та Лідії Лугіної, проведене в ННДРЦ у Києві стосовно групи волинських ікон (31 одиниця збереження) кінця XVI — початку XIX ст. з Рівненського краєзнавчого музею та волинської ікони „Христос Учитель“ кінця XVI ст. зі збірки фонду „Український ренесанс“ (Київ). Фізико-хімічні та стратиграфічні дослідження живопису волинських ікон підтверджують ефективність використання комплексу фізико-хімічних методів для дослідження матеріалів іконопису волинської ікони і виявлення деяких характерних ознак цієї школи, а також для розв'язання складних реставраційних проблем, зокрема, розкриття первісних шарів ікон від пізнішого запису.

У 1992 р. в ННДРЦ була створена експериментальна база для вивчення складу матеріалів та структури живопису. Подано таблиці результатів і кольорові фотографії мікрошліфів.

Нові ефективні способи дослідження скульптури обґрунтовує у своїй статті Олег Романчук, який спільно з вченими кафедри землевпорядкування та геодезії Української державної академії водного господарства розробив методику наземного стереофотограмметричного знімання творів мистецтва, що відкриває ширші можливості мистецтвознавчого дослідження. Автори зробили спробу застосувати стереофотограмметрію в мистецтвознавстві, зокрема для фотофіксування і вимірювання різних елементів скульптури, визначення пропорцій, осі симетрії, вертикальної осі, відтворення природних кольорів, визначення всієї площі скульптури або площі пошкоджень та їх відтворення у просторі.

В окремий розділ винесено матеріали каталогізації волинської ікони до зведеного каталогу „Волинський іконопис XIII—XVIII століть у збірках музеїв України“ (у матеріалах II і III конференцій подано попередні розробки).

Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27—28 серпня 1998 року.— Луцьк: Надстир'я, 1998.— 160 с.; іл.

Збірник відкривається вступним словом начальника Волинського обласного управління культури Миколи Приймака, в якому визначено місце і роль Музею волинської ікони в системі закладів культури Волині, дано високу оцінку науковій роботі музею, науковим конференціям, що проводяться на його базі.

Цю тему продовжено у статті Євгенії Ковальчук „Музей Волинської ікони: створення і діяльність. Історичний аспект“, присвяченій 5-річчю Музею волинської ікони в Луцьку. Автор розповідає про передісторію музею, експозицію якого відкрито 26 серпня 1993 р. на базі відреставрованої частини колекції іконопису Волинського краєзнавчого музею. Створенню музею передувала велика колекційно-експедиційна робота Волинського краєзнавчого музею. Основну частину колекції становлять ікони, зібрані в 1981—1985 роках під час наукових експедицій музею, покликаних облікувати і зібрати цінні мистецькі пам'ятки у знятих з реєстрації і діючих храмах Волині. Експедиції працювали під науковим керівництвом відомого мистецтвознавця Павла Жолтовського. Вони були першою спробою повного і докладного вивчення пам'яток історії та культури, що зберігалися у волинських храмах.

У статті зроблено аналіз колекції музею, розкрито методику побудови експозиції, яка представляє волинський іконопис XVI—XVIII ст., насвітлено перспективи її розширення нововідреставрованими творами.

Саме потреба дослідити колекції музею, зацікавлення, яке нині викликає волинський іконопис, покликали до життя наукові конференції з волинського іконопису на базі музею. У статті зроблено висновок про те, що створення і діяльність Музею волинської ікони в Луцьку і наукові конференції на його базі дали можливість по-новому оцінити місце і роль малярської спадщини Волині в мистецькій культурі України.

Доповнює попередню статтю бібліографічний покажчик „Музей Волинської ікони та його колекція" (упорядник — Євгенія Ковальчук). Покажчик включає монографії, збірники наукових праць, тези доповідей і матеріали наукових конференцій, довідкові видання, автореферати дисертацій, статті з наукових збірників, періодичних та серійних видань, буклети, каталоги виставок, газетні публікації — усього 91 назву. Матеріали вміщено у двох розділах: „Наукові видання та статті" і „Публікації в пресі". Видання впорядковано за алфавітом прізвищ авторів або назв творів у хронологічному порядку (за роком видання) та охоплює період до липня 1998 р.

Матеріали збірника згруповано у розділи „Історія вивчення та дослідження ікони" і „Питання збереження та реставрації ікони". У першому розділі вміщено групу матеріалів, які стосуються історії музейних збірок волинського іконопису. Зокрема, стаття Світлани Василевської представляє добірку матеріалів архіву Святоволодимирського братства 1898—1899 років з фондів Волинського краєзнавчого музею. Добірка документів стосується сховища старожитностей, що діяло при Святоволодимирському братстві й було першим музейним осередком на Волині. Подано аналіз і копії семи документів (публікуються вперше), серед них: „Лист оргкомітету XI археологічного з'їзду в Києві до Голови Православного Святоволодимирського братства О. М. Дверницького" від 16 червня 1899 р., в якому подається список ікон, що зберігалися у сховищі („Благовіщення" 1579 р. майстра Федуска зі Самбора, „Страшний суд", „Тайна вечеря", „Святий Дмитро" та ін.).

Відомий дослідник волинської ікони Віктор Луць подає у збірнику статтю „Матеріали до історії музейних збірок волинського іконопису", в якій простежує історію сховища старожитностей у Володимирі-Волинському (1887), Волинського єпархіального давньосховища у Житомирі (1893) і XI Археологічного з'їзду у Києві (1899). Дві останні події дослідник вважає початком відліку вивчення та колекціонування волинського іконопису. В статті подано імена і фотографії історичних осіб, пов'язаних з історією церковно-музейної справи на Волині, зокрема А. Прахова — одного з ініціаторів створення давньосховища у Володимирі-Волинському, волинського архиєпископа Модеста — ініціатора створення Волинського єпархіального давньосховища у Житомирі, О. Фотинського — завідувача Волинського давньосховища у Житомирі, М. Теодоровича — автора 5-томної праці „Волынь. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. Почаев. 1888—1903".

Автор статті докладно розповідає про діяльність сховища старожитностей у Житомирі, проведення XI археологічного з'їзду у Києві, експедицій для збору волинських пам'яток і подальшу долю цих пам'яток, простежуючи історію музейних збірок аж до нашого часу. Безперечне зацікавлення становить опублікована копія „Указателя к старинным иконам и картинам, доставленным из разных местностей Юго-Западной России на выставку XI археологического съезда".

Тему історії музейних збірок продовжують статті Віктора Луця „Митрополит Андрей Шептицький та дослідження і колекціонування волинських старожитностей" і Ніни Шестакової „Олександр Цинкаловський та архів історії унії", підгото-

вані за матеріалами Центрального державного історичного архіву у Львові. У них насвітлено долю волинських старожитностей у 1920—1930-х роках.

Ряд статей, опублікованих у збірнику, присвячено іконографії окремих волинських ікон із фондів Національного музею у Львові, Рівненського і Волинського краєзнавчих музеїв, Острозького історико-культурного заповідника.

Лев Скоп у дослідженні „Ще раз про ікону „Одигітрія" з Дорогобужа обґрунтовує датування пам'ятки другою половиною XV ст., заперечуючи визнане датування у межах XIII—XIV ст. Висновок зроблено після детального порівняння графічного моделювання форми облич, рук та одягу на іконі з Дорогобужа і на дещо пізніших пам'ятках західноукраїнського іконопису, таких, як деісусний чин з церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобича; „Св. Георгій" зі с. Тур'є (Національний музей у Львові), „Одигітрія" з церкви Архангела Михаїла с. Яворника-Руського (Музей народної архітектури, Сянок, Польща), „Одигітрія" (Національний музей Кракова, Польща).

Ярослава Александрович-Павличко подає іконописний аналіз ікони „Пантократор з апостолами" середини XVI ст. з м. Долини (фонди Національного музею у Львові). Ікона належить пензлю маляра Дмитра і призначалася для намісного ряду іконостасу. Пам'ятка в літературі не була відома і публікується вперше.

Тема дослідження Марії Гелитович — „Моління" з Успенської церкви у Наконечному. Дослідниця розглядає його на тлі еволюції молитовного чину західноукраїнських іконостасів другої половини XVI століття, піддаючи порівняльному аналізу ряд пам'яток. Уперше опубліковано „Христос на престолі" кінця XVI ст. зі с. Либохори та деісусний ряд іконостасу XVI ст. зі с. Довгого (фонди Національного музею у Львові). Типологічна класифікація ікон деісусного ряду українського іконостасу майже не опрацьована. Для відтворення еволюції цього ряду, що важливо також для з'ясування процесу розвитку іконостасу загалом, потрібна класифікація й інших типів Деісусів. Деісусний ряд іконостасу церкви Успіння Богородиці з Наконечного — типовий варіант Моління другої половини XVI ст. Пам'ятки, пов'язані з ним стилістично, становлять частину загальної кількости тогочасних Деісусів і можуть бути важливим арґументом у дослідженні цієї проблеми.

Іконографічний аналіз ікони „Різдво Богородиці" XVI ст. зі с. Стадників, яка належить до острозького художнього осередку, робить Галина Скоп-Друзюк.

У статті Ангеліни Вигодник на прикладі півтора десятка пам'яток з колекції Волинського краєзнавчого музею та церков Волині дається характеристика сюжету „Коронування Богородиці" на волинських іконах XVII—XVIII ст.

Іконографічні інтерпретації „Чуда Георгія зі змієм" у волинському іконописі розглядає Оксана Ременяка, характеризуючи ікони „Св. Юрій Змієборець" початку XVIII ст. з Боблів Турійського району (фонди Волинського краєзнавчого музею), „Св. Юрій Змієборець" з церкви Івана Богослова в Холмі (Польща) та ряд інших.

Одним з найпоширеніших сюжетів у волинському іконописі є образ Спаса Вседержителя. Олена Низькохат досліджує цей сюжет в іконах зі збірки Волинського краєзнавчого музею.

Про деякі іконографічні особливості волинської ікони „Чудо в Хонах" середини XVIII ст. веде мову в своїй статті Петро Скоп.

У збірнику вміщено статтю Тетяни Єлисеєвої про колекцію української декоративної різьби Волинського краєзнавчого музею. Збірка налічує 87 одиниць збереження — виносні хрести, царські врата, колонки іконостасів, свічники, фіґурки і голівки янголів, скульптуру. Хронологічно пам'ятки охоплюють період кінця XVI — початку XIX ст. У статті подано ряд фотоілюстрацій картушів, фраґментів кіотів, скульптури. Всі пам'ятки публікуються вперше.

Питання ефективного дослідження творів мистецтва за допомогою фотограмметрії порушує у своїй розвідці Олег Романчук, продовжуючи тему, яку розпочав на попередніх конференціях.

До другого розділу збірника ввійшли статті, які стосуються історії та методики реставрації волинської ікони. Зокрема, Зоряна і Тарас Отковичі представляють реставрацію і реконструкцію ікони „Богородиця з похвалою“ 1599 р. зі с. Ріпнева Буського району (збірка Львівської галереї мистецтв). Леся Обухович пише про волинську ікону початку XVIII ст. „Св. Георгій Змієборець“ зі с. Ворончина Рожищенського району (збірка Волинського краєзнавчого музею), яку реставрувала.

Історії створення, зберігання та реставрації Богородчанського іконостасу присвячує свою статтю „Триста літ Богородчанського дива“ Богдан Мисюга. Тему творчости і реставрації спадщини Йова Кондзелевича продовжують Ганна Волощук і Тетяна Макарова у статті „Реставрація фраґмента пророчого ряду іконостасу з церкви села Локачі“ (збірка Волинського краєзнавчого музею).

У збірнику вміщено „Словник малярів Волині XVI—XVII століття“ Володимира Александровича. Волинська школа малярів донедавна залишалася майже невідомою, а серед дослідників панувало переконання, що її спадщина чи не повністю втрачена. Автор, виходячи з актуального стану історико-мистецьких досліджень, у центр уваги при вивченні малярів та малярських осередків Волині ставить писемні джерела. У словнику подаються матеріали, почерпнуті з архівних джерел до історії українського мистецтва. Словник побудований за певною схемою: ім'я; ориґінальна версія іменування майстра у документах; виклад наявних відомостей; джерела, у яких зафіксований майстер; література. Відомості про фіксованих на території Волині малярів з-поза реґіону обмежуються з'ясуванням їхніх волинських зв'язків.

Словник унікальний як за змістом, так і за обсягом зібраного матеріалу. Він буде незамінним джерелом для вчених, які досліджують малярську спадщину XVI—XVII ст.

Дослідники волинського іконопису працюють над зведеним каталогом волинського іконопису в збірках музеїв України. До збірника увійшли матеріали каталогу волинського іконопису з колекції Національного музею у Львові, які підготував Олег Сидор. У каталозі подано 45 ікон з Волині. Хронологічно ця група творів висвітлює розвиток іконопису на Волині від XVI до кінця XVIII — початку XIX ст.

Збірка волинських ікон Національного музею у Львові дає можливість говорити про такі осередки іконописання, як Михнівський монастир (на Волинському Поліссі), так звана Волинська іконописна майстерня першої половини XVIII ст., іконописна майстерня Почаївської лаври.

Більшість позицій каталогу проілюстровано. Подано такі параметри пам'яток: назва; дата створення; походження; надходження; інвентарний номер; матеріальна характеристика; розмір; стан збереження; опис.

Введення у науковий обіг колекції волинського іконопису Національного музею у Львові істотно доповнить уявлення про волинську ікону XVI—XVIII ст.

Євгенія КОВАЛЬЧУК

Українська графіка XI — початку XX ст. Альбом/ Автор-упорядник Андрій В'юник за участю Юрія Іванченка.— К.: Мистецтво, 1994.— 328 с.; іл.

Одразу ж хочемо привітати автора альбому „Українська графіка XI — початку XX ст." Андрія В'юника і видавництво „Мистецтво", яке в умовах фінансової скрути зуміло видати цю працю в ошатному художньому оформленні, на крейдяному папері і в доброму поліграфічному виконанні. Українська графіка не може похвалитися особливою увагою до неї дослідників. Публікації, які з'явилися досі, присвячені здебільшого давній книжковій і станковій ґравюрі XVI—XVIII ст.[1] Про великий пласт художнього оздоблення рукописної книги — мініатюру і декоративні прикраси, а також про графічну творчість XIX — початку XX ст. публікацій мало. Можна назвати тільки узагальнену монографію В. Касіяна і Ю. Турченка „Українська дожовтнева реалістична графіка" (К., 1961) і малоформатне видання Г. Логвина „З глибин. Давня книжкова мініатюра XI—XVIII століть" (К., 1974). Тому поява рецензованого альбому, в якому охоплено великий матеріал від найдавніших пам'яток графічного мистецтва — рукописної мініатюри й декоративних прикрас — до творів графіки різного виду і призначення початку XX ст., значною мірою заповнить прогалину у вивченні та висвітленні цієї галузі мистецтва. В альбомі вміщено 677 репродукцій. Така велика кількість репродукованих творів дала можливість у належному обсязі представити мініатюру найвизначніших рукописних книг не тільки так званого перґаментного і додрукарського періодів, а й кінця XVI, а також XVII і XVIII ст., коли рукописне мистецтво ще співіснувало з друкованою книгою, ґравюру стародруків і давніх естампів, книжково-журнальну графіку XIX — початку XX ст., рисунок, як окремий вид графічного мистецтва, і різноманітні твори прикладної графіки — екслібриси, емблеми, герби, друкарські знаки, поштові марки, грошові знаки, етикетки тощо. Орієнтуватись у цьому великому графічному матеріалі допомагає загальний ґрунтовний вступ до альбому і супровідні тексти до кожного з шести головних його розділів.

У вступі і супровідних текстах в лаконічній, але змістовній формі зазначено головні віхи художньо-стилістичної еволюції у графічній творчості українських митців протягом тривалого часу, виділено найталановитіших творців цього процесу, в тому числі й таких, які досі не були знані.

Творчість майстрів графічного мистецтва у значній мірі пов'язана з книгою — рукописною і друкованою — важливим інструментом у політичній боротьбі проти національного і соціального гніту, і, отже, ті утиски й заборони, яких постійно зазнавали українська мова і українська книга упродовж століть, утруднювали, а нерідко й унеможливлювали працю українських графіків. I все ж, мужньо долаючи всі перешкоди, спираючись на власні багатовікові традиції графічної творчости і розвиваючи їх, українські митці залишили нам твори неперехідної вартости, які увійшли до набутків вітчизняної та світової культури.

Високо оцінюючи рецензоване видання, ми дозволимо собі зробити деякі зауваження стосовно альбомної частини і вступної статті. Графічний матеріал в усіх шести розділах альбому слушно розміщений у хронологічній послідовності. Така

[1] Назвемо лише найповажніші праці: Січинський В. Історія українського граверства XVI—XVIII ст.— Львів, 1937; Степовик Д. В. Українська графіка XVI—XVIII ст.— К., 1982; Логвин Г. Н. Гравюра українських стародруків XVI—XVIII ст.— К., 1991.

послідовність дає змогу візуально простежити стильові видозміни, появу нових форм, видів і жанрів в українській графіці. Однак раз у раз цю послідовність порушувано, причому таке порушення не продиктоване, як це звичайно буває, конечною потребою зберегти задуманий принцип композиції аркушів. Зрештою, під кожним репродукованим в альбомі твором подано пояснювальний підпис, і читач може зорієнтуватися, що, наприклад, на с. 38 вміщено зображення Київського Псалтиря 1397 р. і Ірмологіону XVIII ст. — творів, досить віддалених за часом, технікою і стилем виконання. І ще варто було б в альбомній частині подати хоч би по одній репродукції з таких визначних пам'яток рукописного мистецтва, як Євангеліє майстра Андрійчини середини XVI ст., Євангеліє з Грімного 1602 р., Служебник і Требник 1632 р., а також роботу славетного українського ґравера XVIII ст. Григорія Левицького. У вступі до альбому помічено такі неточності: с. 6 — в Ізборнику Святослава 1073 р. не 4, а 6 мініатюр: крім групового портрета родини князя Святослава, є ще мініатюра із зображенням Спаса на престолі та чотири фронтиспісні мініатюри із зображенням отців Церкви; на тій же сторінці: ім'я замовника Тріорського Псалтиря не Ерберт, а Егберт, а у Юріївському Євангелії 1120—1128 рр. не 65 художніх ініціалів, а 375, в тому числі 35 своєрідних, тератологічних; с. 7: речення „Крім суто реалістичних книг XVI—XVIII ст." треба читати: „Крім суто релігійних книг XVI—XVIII ст.; с. 14: київський ґравер на дереві Федір А. працював не на початку і в першій половині XVII ст., а наприкінці XVII і на початку XVIII ст.; с. 18: художник Тропінін був кріпаком поміщика Моркова, а не Маркова; с. 24: художник П. Мартинович виконав портрет О. Буштримихи, а не О. Бурштримихи. В ілюстративній частині альбому на с. 56 і 57, іл. 71 і 80 репродуковано заставки, які прикрашають львівські, а не чернігівські рукописи, вони є переробкою іванофедоровських ґравірованих прикрас. Ми знаємо з власного досвіду, що деякі з цих неточностей є звичайним друкарським браком, характерним для багатьох сьогоденних видань. Ми навіть думаємо, що у видавництві знають про ці похибки, але зробити щось, коли альбом був видрукуваний, не змогли. Тож шкода, що з видавничої практики усунено давній добрий звичай: у наукових виданнях помічені похибки друкували на окремому аркуші й вклеювали в тираж, тим більше, що наклади таких видань і раніше, і тепер невеликі.

На закінчення хочемо ще раз висловити задоволення з приводу появи вельми вартісної праці. Безперечно, вона стане у пригоді не тільки митцям, науковцям, студентській молоді, а й усьому загалу поцінувачів нашої мистецької спадщини.

Яким ЗАПАСКО

Мистецтво України. Енциклопедія.— К.: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1995.— Т. 1: А—В.— 400 с.; іл.

Енциклопедія українського мистецтва найперше повинна бути концентрованим викладом відомостей про мистецьку культуру українських земель у її внутрішньому розвитку, стати підсумком наукових досліджень над її історією. Укладачі, отже, взяли на себе непросте завдання. Тривалий час гамовані та вперто нищені, студії над мистецькою культурою України (не тільки давньою, а й новітньою) до

послідовність дає змогу візуально простежити стильові видозміни, появу нових форм, видів і жанрів в українській графіці. Однак раз у раз цю послідовність порушувано, причому таке порушення не продиктоване, як це звичайно буває, конечною потребою зберегти задуманий принцип композиції аркушів. Зрештою, під кожним репродукованим в альбомі твором подано пояснювальний підпис, і читач може зорієнтуватися, що, наприклад, на с. 38 вміщено зображення Київського Псалтиря 1397 р. і Ірмологіону XVIII ст. — творів, досить віддалених за часом, технікою і стилем виконання. І ще варто було б в альбомній частині подати хоч би по одній репродукції з таких визначних пам'яток рукописного мистецтва, як Євангеліє майстра Андрійчини середини XVI ст., Євангеліє з Грімного 1602 р., Служебник і Требник 1632 р., а також роботу славетного українського ґравера XVIII ст. Григорія Левицького. У вступі до альбому помічено такі неточності: с. 6 — в Ізборнику Святослава 1073 р. не 4, а 6 мініатюр: крім групового портрета родини князя Святослава, є ще мініатюра із зображенням Спаса на престолі та чотири фронтиспісні мініатюри із зображенням отців Церкви; на тій же сторінці: ім'я замовника Тріорського Псалтиря не Ерберт, а Егберт, а у Юріївському Євангелії 1120—1128 рр. не 65 художніх ініціалів, а 375, в тому числі 35 своєрідних, тератологічних; с. 7: речення „Крім суто реалістичних книг XVI—XVIII ст." треба читати: „Крім суто релігійних книг XVI—XVIII ст.; с. 14: київський ґравер на дереві Федір А. працював не на початку і в першій половині XVII ст., а наприкінці XVII і на початку XVIII ст.; с. 18: художник Тропінін був кріпаком поміщика Моркова, а не Маркова; с. 24: художник П. Мартинович виконав портрет О. Бунтримихи, а не О. Бурштримихи. В ілюстративній частині альбому на с. 56 і 57, іл. 71 і 80 репродуковано заставки, які прикрашають львівські, а не чернігівські рукописи, вони є переробкою іванофедоровських ґравірованих прикрас. Ми знаємо з власного досвіду, що деякі з цих неточностей є звичайним друкарським браком, характерним для багатьох сьогоденних видань. Ми навіть думаємо, що у видавництві знають про ці похибки, але зробити щось, коли альбом був видрукуваний, не змогли. Тож шкода, що з видавничої практики усунено давній добрий звичай: у наукових виданнях помічені похибки друкували на окремому аркуші й вклеювали в тираж, тим більше, що наклади таких видань і раніше, і тепер невеликі.

На закінчення хочемо ще раз висловити задоволення з приводу появи вельми вартісної праці. Безперечно, вона стане у пригоді не тільки митцям, науковцям, студентській молоді, а й усьому загалу поцінувачів нашої мистецької спадщини.

Яким ЗАПАСКО

Мистецтво України. Енциклопедія.— К.: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1995.— Т. 1: А—В.— 400 с.; іл.

Енциклопедія українського мистецтва найперше повинна бути концентрованим викладом відомостей про мистецьку культуру українських земель у її внутрішньому розвитку, стати підсумком наукових досліджень над її історією. Укладачі, отже, взяли на себе непросте завдання. Тривалий час гамовані та вперто нищені, студії над мистецькою культурою України (не тільки давньою, а й новітньою) до

останніх літ розвивалися у цілком своєрідній атмосфері, і через те їх актуальний стан та здобутки демонструють досить оригінальну картину. Найперше цілком перервано історичну дослідницьку традицію, яка зародилася з початком XX ст., та її природні зв'язки зі світовим науковим процесом. Попри нібито досить розбудовану мережу музейних закладів та науково-дослідних установ відповідного профілю практично немає налагодженої системи виховання кадрів та їх скерування на науково-дослідну роботу. Наука виступає не повсякденною нормою, а справою приватного інтересу і потреби одинокої особистости. Поодинокі новіші, нібито „європейського рівня" здобутки у вивченні давньої мистецької спадщини українських земель (на таке „визнання", як видається, претендує й аналізоване видання) надто часто насправді є безвідповідальною сумішшю провінційної наївности, ганебного невігластва та поверхово схоплених за посередництвом здебільшого російської літератури „новомодних" думок з арсеналу „світової науки". Навіть помітніші з них не виходять поза жанр „вилазок на незнану територію". Музейні колекції науково не опрацьовані, здебільшого залишаються недоступними, на місцях, як звичайно, відсутні люди, здатні професійно в них орієнтуватися.

За таких обставин ідею енциклопедії українського мистецтва слід би визнати, радше, передчасною. Якщо ж у видавництві все-таки взялися за її реалізацію, то що ж пропонується у вигляді „підсумку знань" про спадщину української мистецької культури?

Готуючи енциклопедію, видавництво спиралося найперше на досвід власних видань як попередніх десятиліть, так і останніх років. У багатотомній Українській радянській енциклопедії[1] давньому українському мистецтву, відповідно до тогочасної „генеральної лінії", відведено дуже скромне місце. Аналогічну картину демонструє й новіший енциклопедичний словник[2]. Про Словник художників України[3] як матеріалізацію досвіду студій над мистецькою культурою українських земель говорити не доводиться, оскільки дані про майстрів давнього українського мистецтва у ньому спеціально зводилися до мінімуму. Так само „надлаконічно" висвітлювано питання давньої мистецької історії українських земель і на сторінках історичної енциклопедії[4]. Набагато ближче до розпочатого видання стоїть енциклопедичний довідник митців України 1992 р.[5] (перевидання з доповненнями 1997 р.[6]), укладений на матеріалах, нагромаджених у процесі роботи над енциклопедією. Але і тут до давньої мистецької культури застосовано метод словника 1973 р. — на сторінки довідника мали потрапити лише ті майстри, щодо яких „збереглися конкретні дані про їхню творчу діяльність". Оскільки давнє українське мистецтво має здебільшого анонімний характер, а джерельні матеріали про творчість його майстрів і трапляються не так уже й часто, і опрацьовані аж ніяк не систематично, над повнотою відображення давнього мистецького життя України в такому довіднику розважати було б зайвим.

Усе це вказує на те, що впродовж багатьох років у роботі видавництва втілювано систему, метою якої було не так правдиве висвітлення процесів, явищ та персоналій, як подача інформації у рамках „бачення", подиктованого аж ніяк не внутрішніми закономірностями культурного життя українських земель. Як пока-

---

[1] Українська радянська енциклопедія.— 2-ге вид.— К., 1977—1985.— Т. 1—12.

[2] Український радянський енциклопедичний словник.— К., 1986—1987.— Т. 1—3.

[3] Словник художників України.— К., 1973.

[4] Радянська енциклопедія історії України.— К., 1969—1972.— Т. 1—4.

[5] Митці України: Енциклопедичний довідник.— К., 1992.

[6] Мистецтво України: Енциклопедичний довідник.— К., 1997.

зує аналіз тому, в роботі над енциклопедією видавництво, поза неминучими косметичними „нововведеннями“, зберегло „вірність власній історичній традиції“, піддавшись новітнім віянням хіба що у виразних елементах повсюдно відчутного „грайливого“ ставлення до взятого на себе обов'язку. На жаль, конкретних прикладів на підтвердження такого враження том дає у кількості, якої не здатна вмістити жодна „класична“ рецензія.

Сюжети з історії давнього українського мистецтва у томі найперше варто розглянути на прикладі словникової статті. Видавництво не зуміло розробити єдиної схеми такої статті й послідовно її втілити. На це найперше вказує брак чіткої системи покликів, особливо відчутний там, де наведені факти, цілком очевидно, взято з відповідної літератури. Застереження щодо вміщення підтекстової бібліографії лише у більшості статей[7], звичайно, не може бути виправданням. Конкретний приклад дає уже перша стаття-біограма київського маляра Ф. Ааронського: численні відомості до його творчої біографії однозначно потребують вказівки на джерело. Так само, як і, наприклад, біограми цілого ряду західноукраїнських золотарів. В останньому випадку брак бібліографічного відсилання навряд чи може бути виправданий незрозумілим небажанням покликатися на літературу неукраїнську (з цілком очевидним „традиційним“ винятком для російської!)[8]. Складність може виникати хіба що тоді, коли відповідні відомості не опубліковано, що вимагає звернення до архівних джерел, поклики на які не практикуються у виданнях такого типу.

Однак немає єдиного підходу до укладення статей не лише у випадку з бібліографією. Свідченням браку чіткої системи є також твердження на початку багатьох статей біографічного характеру про українську належність поодиноких митців, хоч нерідко воно є абсолютно необґрунтоване, оскільки майстри найчастіше були неукраїнського походження й здебільшого репрезентували європейську мистецьку культуру в її місцевому варіанті. Один з найхарактерніших прикладів дає перший краще віднотований у джерелах львівський маляр польського походження, майстер третьої чверті XVI ст. Авґустин (Пенсель)[9].

Не має видання і єдиної системи періодизації, що породжує уже цілком своєрідні ситуації. Так, якщо у статті про архітектуру стиль бароко розпочинається лише від другої половини XVII ст., то стаття „Барокко“ приймає наявність споруд відповідного напряму в Україні, починаючи від львівського костелу єзуїтів перших десятиліть століття, і на численних прикладах ілюструє поширення відповідних рис у цілому ряді архітектурних пам'яток не лише західноукраїнського походження — вони відзначаються навіть у відбудованому заходами митрополита Петра Могили Софійському соборі в Києві. Такого роду „казусів“ можна навести більше.

Не бракує на сторінках видання й неузгоджености іншого роду. Зокрема, за короткою біографічною довідкою скульптор Ян Бялий (Білого з нього зробили цілком даремно!) нібито виконав кам'яні скульптури на фасаді каплиці Боїмів у Львові (у літературі такого факту досі не відзначено!), натомість в статті про саму каплицю ім'я майстра не значиться.

Нерозробленість багатьох основоположних питань теорії і практики давнього українського мистецтва привела до продовження в енциклопедії не найкращих

---

[7] Мистецтво України...— С. 5.

[8] Відповідні відомості про золотарів базуються на джерельних матеріалах з актових книг Львівського міського архіву, які опублікував львівський історик польського походження Владислав Лозінський: Łoziński W. Złotnictwo lwowskie.— Wyd. 2.— Lwów, 1912.

[9] Очевидно, ідентичний з Авґустином Пенселем. Про нього див.: Aleksandrowycz W. S. Augustyn Pensel — lwowski malarz pochodzenia polskiego z XVI wieku // Przegląd wschodni.— Warszawa, 1992/1993.— T. 2, zesz. 1 (5).— S. 11—32.

традицій „радянської" літератури. Найхарактернішим прикладом виступає включення до єдиного потоку розвитку мистецької культури українських земель усього мистецького процесу з частковим винятком лише для мистецтва вірмен в Україні. Багатопланову картину мистецького життя, звичайно, неможливо розкласти по полицях наукової класифікації, однак, видається, настав нарешті час для чіткого усвідомлення того безперечного факту, що уже в мистецькій культурі княжої України проступають як орієнтація на східнохристиянську традицію, так і якнайтісніші контакти Галицької Руси (насамперед у мурованій церковній архітектурі) із суміжними Польщею та Угорщиною, які належали до латинського світу. Ця особливість мистецтва частини західноукраїнського реґіону із включенням земель Галицької Руси до складу Польщі розвинулася в окремий напрям мистецької культури західноєвропейської орієнтації (традиції), який у своєму історичному розвитку дедалі більше набував ознак польського мистецтва, ніколи, однак, не ставши тотожним з ним повністю. Тому треба врешті визнати цілком очевидний факт тривалого *співіснування* на західноукраїнському ґрунті двох спільних в основі, взаємопов'язаних, але досить відмінних у найприкметніших особливостях варіантів мистецької культури, закорінених у цивілізаціях православного Сходу та католицького Заходу. *Паралельний* розвиток обох культур і значною мірою збережена на західноукраїнських землях навіть за цілком відмінних історичних умов XVIII ст. самостійність і повноцінність української мистецької традиції при неухильному наростанні тиску латинського Заходу — унікальний феномен для усього східнохристиянського світу. Визнання зумовленого самим їх положенням на границі двох світів (а з мусульманським, який, проте, значно менше впливав на мистецьку культуру християнської традиції, навіть трьох) цілком очевидного факту співіснування на українських землях двох головних напрямів розвитку мистецької культури веде до значно глибшого зрозуміння особливости мистецького процесу, самобутніх основ українського мистецтва й уможливило б уникнення численних проявів абсурдної „тихої братньої суперечки" навколо „належности" окремих пам'яток та майстрів.

Маючи на меті дати всеосяжну картину розвитку мистецького процесу, енциклопедія містить як короткі лаконічні статті, так і докладніші, саме енциклопедичного характеру зведення відомостей. Власне останні і визначають лице видання. У рецензованому томі вміщено декілька статей, повністю чи частково присвячених проблемам історії давнього українського мистецтва.

З них на першому місці не лише за алфавітом, а й за обсягом стоїть стаття „Архітектура". У ній насамперед привертає увагу „традиційна" для української літератури періодизація, за якою в один блок об'єднано відомості „від Адама до Батия" та від Батия до „середини XVII ст." й аж ніяк не „енциклопедичне" співвідношення обох періодів, яким знову (!) відведено менше місця (особливо, якщо враховувати численність уміщених тут ілюстрацій), ніж останнім 60-ти „радянським" рокам.

Текст про архітектуру княжої доби побудовано здебільшого на даних про *збережені* пам'ятки мурованого церковного будівництва; характерно, що наявність дерев'яного, яке становить одну з важливих особливостей української релігійної мистецької традиції загалом, навіть не зазначено (!). Так само не віднотовано панівну в цей період дерев'яну міську забудову. Очевидно, замало говорити *лише* про „*певні риси* романського стилю" у кам'яній церковній архітектурі Галича, яка демонструє цілком відмінний від київського характер розвитку, не згадуючи про ширші прояви відповідного явища, на що вказують його прикмети також у Перемишлі й Звенигороді. Загалом західноукраїнські землі репрезентовані у цій час-

тині статті надто скромно. Оскільки автор майже не використовує даних літописних та літературних джерел, поза текстом залишилися такі цікаві факти будівництва, як заміські княжі резиденції (Берестово під Києвом, Рай під Луцьком), розмальований сценами полювання на зубра палац Ярослава Осмомисла в Галичі, монастирі. Зовсім не відзначене і таке прикметне явище, як географія впливів київської архітектурної школи (роль Києва в архітектурі Подніпров'я і Чернігова, Волині, Новгорода, Володимирської Руси).

При викладі наступного періоду на початку вміщено більш ніж дискусійне твердження про те, що у „стилістичному відношенні укр[аїнська] А[рхітектура] пройшла ті самі етапи розвитку, що й А[рхітектура] Європи", від передвідродження починаючи. Його дискусійність випливає, найперше, з відзначеного положення про розвиток на українських землях двох мистецьких традицій, при якому прийняття вказаного погляду щодо українського мистецтва загалом демонструє безпідставну европеїзацію національної мистецької традиції — насильне „вщеплення" їй явища, якого вона щасливо уникала аж до XVIII ст. Найкраще це видно на прикладі саме архітектури — розгляд дерев'яного церковного будівництва, як показав ще Михайло Драґан, у контексті європейської схеми позбавлений сенсу, оскільки європейський елемент у ньому ніколи не був ширше відображений. У цій частині розділу виступає немало фактичних перекручень і помилкових тверджень. Так, наприклад, до галицької архітектурної школи віднесено вежі у „Белавині, Столп'ї, Спасі, Чернієві" й одразу ж після цього перераховуються характерні зразки волинської школи, серед яких фіґурує вежа у Холмі. Але Білявин і Стовп (назву місцевости у такій версії віднотовує ще люстрація королівських маєтків 1560-х рр.) містяться саме біля Холма, а територія першого давно увійшла до складу міста, натомість Спас лежить не в Польщі, а біля Старого Самбора на Львівщині. Якщо тут наплутано з географією, то у випадку Олеського замку неприйнятною є інтерпретація. Він фіґурує як один із прикладів замків-резиденцій, споруджуваних у зв'язку із зміцненням в XIV—XV ст. феодальної верхівки. Насправді ж це фортеця, покликана захищати пограниччя Галицької та Волинської земель, і в цій ролі — безперечний спадкоємець знищеного у 1241 р. Пліснеська. Так само не відомо, на якій підставі до храмів хрестокупольного типу віднесено першу церкву святого Юра у Львові, — за свідченням Мартина Ґруневеґа, храм повністю перебудовано перед 1602 р., а опубліковане недавно його малярське зображення першої половини XVIII ст. купола не фіксує[10]. Миколаївська церква у Чесниках не може бути прикладом тридільного триверхого храму, оскільки за даними церковних візитацій XVIII ст. вона була одноверхою; безпідставним є також датування XIV ст. — недавно виявлено напис про її спорудження у 1594 р.[*]

Серед зовсім не зрозумілих хиб статті не можна не вказати на цілковитий брак відомостей про церковну архітектуру європейської традиції в Україні. При такому підході виникає більш ніж двозначна ситуація, коли, наприклад, замок у Підгірцях визнається за українську культурну спадщину, а костел — ні. Не кажучи вже про те, що на сторінках енциклопедії й цього принципу не дотримувано послідовно — до статті „Барокко" декілька костелів усе-таки „проникло", є навіть статті про окремі пам'ятки. Таке іґнорування вагомої складової частини мистецької спадщини українських земель вказує на пряме фальшування об'єктивної історичної картини. Зрештою, сам титул розглядуваного видання зобов'язує вра-

---

[10] Вуйцик В. До питання про об'ємно-планову композицію старої катедри св. Юра у Львові // Українське сакральне мистецтво: традиції і сучасність. Матеріали другої міжнародної наукової конференції. Львів, 21—22 квітня 1994 року.— Львів, 1995.— С. 45—53.

[*] Висловлюємо щиру подяку Юрієві Дубику, який вказав цю дату.

ховувати мистецьку культуру українських земель у всій багатоманітності її конкретних проявів. „Приватні" пристрасті лише зайвий раз підтверджують брак систематичного підходу до укладення енциклопедії.

Свідченням цього виступає також повне опущення відомостей про палацову архітектуру Правобережної України — цей аспект будівництва у прикінцевій частині розгляданої статті репрезентують лише такі два унікуми на українському ґрунті, як київські растреллівські палаци. Дерев'яна палацова архітектура XVII—XVIII ст. теж не удостоєна хоча б згадки. Так само навіть не згадано дерев'яного церковного будівництва Правобережної України відповідного часу — його репрезентує одна-єдина фотографія Миколаївської церкви у Вінниці. Але ще несподіванішим є той факт, що в енциклопедичній статті про архітектуру України взагалі не знайшлося місця для такого унікального явища дерев'яного церковного будівництва XVII—XVIII ст., як висотно розвинуті храми Києва та Лівобережжя, — воно засвідчене лише фотографією хрестоматійного Троїцького собору в Новомосковську. Цілком зрозуміло, що не відзначеним залишився й інший аспект української мистецької культури — вплив дерев'яного церковного будівництва на муроване. Проте при таких цілком очевидних пропусках найважливіших особливостей української мистецької традиції в архітектурі у статті знайшлося місце для двох обширних історико-економічних та статистичних пасажів (С. 93, 94), а навіть для похвали входженню „Сх. України в орбіту всерос. ринку" (С. 94).

Не менш показовий взірець розуміння та реалізації завдань енциклопедії демонструє обширна стаття „Барокко". Її відкриває наповнена „термінологією" та численними епітетами вступна частина з характеристикою західноєвропейської барокової традиції. При переході до проблематики українського мистецтва найперше дивує характеристика бароко як стилю, *панівного* в Україні у XVII—XVIII ст. (С. 150), оскільки, здається, до цього наявність передбаченого такою характеристикою існування інших стилів не відзначалася. Зрештою, на тій же сторінці бароко кваліфікується як визначальний стиль архітектури України XVIII ст. У контексті проблематики бароко досить своєрідно виглядає в енциклопедії і поняття Австро-Угорщини, яке з'явилося на політичній карті Європи уже в післябарокову епоху. Іншу своєрідність ходу думки видає твердження: „Водночас українське мистецтво протистояло польсько-католицькій експансії". Оскільки до цього українського мистецтва, безперечно, належать також пам'ятки мистецтва західноєвропейського родоводу, які, за відомого „класового підходу", репрезентують оту „польсько-католицьку експансію", з позицій традиційної логіки витлумачити запропоновану опозицію, очевидно, неможливо.

Нерозв'язну логічну загадку створює і згадувана проблема стилістичного окреслення мистецтва першої половини XVII ст. У розглянутій статті про архітектуру цей період, можна сказати, опущено. Традиційно його відносять до Відродження, проте в статті він трактується в контексті поширення культури бароко як період переплетення „ренесансних і барокових рис". Звичайно, енциклопедія не місце для вирішення питань періодизації, проте виклад у ній проблем бароко наочно демонструє задавнене призвичаєння українських дослідників, усупереч об'єктивній картині мистецького процесу, розглядати еволюцію мистецької культури за схемою силоміць перенесених на український ґрунт особливостей західноєвропейської мистецької традиції. Саме тому місцевий варіант європейського пізнього провінційного маньєризму, здебільшого заальпійської редакції, подається як прояв „справжнього" Ренесансу, а в розглядуваному випадку його вкотре „навздогін за Європою" подають уже як „бароко". Вказаний приклад — лише чергова демонстрація марноти спроб трактувати українське мистецтво під європейськими шатами. Проте згадане задавнене призвичаєння віддавати належне найперше „впливам",

внаслідок якого історія українського мистецтва досить часто підмінюється простежуванням зовнішніх впливів на нього, спрацьовує навіть там, де національна мистецька культура виступає у найяскравіших своїх виявах. На відміну від розглянутої статті про архітектуру, аналізований текст звертається до особливостей дерев'яного церковного будівництва Києва та Лівобережжя другої половини XVII—XVIII ст., проте саме трактування їх вельми показове. Все виводиться від „нових соціально-економічних імпульсів", які нібито мали виходити від приєднання цієї частини українських земель до Росії (!). Продовження ще краще. Як виявляється, саме тому оригінальні особливості української архітектури мали розробляти поряд з місцевими будівничими також російські та іноземні архітектори, а традиції народного дерев'яного будівництва у ній — поєднуватися „з творчими здобутками російської архітектури". Річ, звичайно, не в тім, що від часу написання аналізованого тексту до його видання зайшли переміни, які й зобов'язують дещо змінити трактування ролі „російського моменту" в історії України і дають можливість це зробити. Так само, як і не в тім, щоб виконати чергове „класове замовлення". Суть проблеми бачиться найперше в тому, що розроблена в дерев'яному будівництві ще перед серединою XVII ст. модель високо розвинутого храму настільки незалежна у своїх найприкметніших рисах як від російської, так і від європейської архітектури, що саме питання про зовнішні впливи на її формування видається некоректним з наукового погляду. Щодо ролі російських архітекторів, то вона випливає з документально потвердженої діяльности на терені Києва та Лівобережжя запрошуваних з Росії будівельних артілей. Їх поява викликана найперше тим, що тут, як і на українських землях загалом, не було власної розбудованої практики мурованого будівництва, на що насамперед вказує широке відображення традицій дерев'яного будівництва у мурованій церковній архітектурі. Проте діяльність російських артілей на території приєднаних на початку другої половини XVII ст. до Росії українських землях займає надто скромне місце у загальній картині еволюції мистецького процесу в Україні, а конкретні умови їх роботи нерідко мали й такий характер, який засвідчує історія спорудження надбрамної церкви Всіх Святих у Києво-Печерській лаврі: московській артілі було дано конкретний зразок і зразком тим, як це часто тоді траплялося в Україні, була дерев'яна церква. Приклад Йосипа Старцева, який проектував на замовлення гетьмана Івана Мазепи Микільський собор у Києві, — явище унікальне, як унікальною для України була й сама ця споруда. І тільки призвичаєння незмінно „вказувати булавою в бік Москви" змушує ставити на першому місці російські запозичення, виводячи від російського зразка навіть найприкметніші особливості національної мистецької культури, які склалися в руслі внутрішньої еволюції української мистецької традиції.

Так само унікальний характер має й активність на Лівобережжі все ще таємничого Йогана Баптиста — єдиний конкретний привід вести мову про діяльність у цій частині українських земель іноземних (тут: західноєвропейських) архітекторів. Проте зіставлення трьох пов'язаних з його іменем споруд засвідчує не стільки вплив європейської архітектури, скільки його поступове розчинення під місцевим небом навіть там, де діяв сам митець, не кажучи вже про будівничих, які закінчували головну церкву Густинського монастиря після його смерти.

Відзначені особливості аналізованої статті засвідчують, що акцент у ній зроблено аж ніяк не на еволюції власної традиції. Тому не може дивувати, що і тут надто побіжно потрактовано дерев'яне будівництво, зовсім не згадано проблем містобудування, світської палацової архітектури Правобережжя, монастирських ансамблів. До цілком очевидних прогалин належить і те, що в ній навіть не

згадано такого важливого для історії української архітектури явища, як активність на західноукраїнських землях перед кінцем XVI ст. італійських будівничих, її припинення у XVII ст. і роль військових інженерів у місцевому будівництві XVIII ст.

Зіставлення „барокового" розділу статті про архітектуру і „архітектурної" частини статті „Барокко" виказує цілком очевидні проблеми координації матеріалу, породжені знову ж таки браком єдиного, цілісного його бачення.

Не менше дискусійних моментів і в інших частинах огляду барокової мистецької традиції в Україні. Так, цілком надуманим є твердження про вплив конструкції іконостасу на побудову фасаду каплиці Боїмів, оскільки ордерна система українських іконостасів XVII ст., цілком очевидно, західного походження. До того ж немає автентичних пам'яток та джерел, які давали б підстави говорити про значне поширення ордерної системи в українських іконостасах перед спорудженням каплиці. У статті згаданий „факт" трактується як один із буцімто яскравих прикладів впливів українського мистецтва на місцевий варіант латинської культури. Відзначене віднесення спадщини першої половини XVII ст. до барокової традиції виступає й тут, тому, наприклад, відомий скульптор вроцлавського походження Йоган Пфістер подається як визначний представник раннього бароко. Його коротка характеристика демонструє ще один притаманний енциклопедії недолік — неусталеність термінології. Бережанські надгробки Сенявських з фіґурами, що лежать, розглядаються у ній разом з окресленими теж як надгробки епітафіями родини Боїмів та Яна Даниловича. На рівні фактичних помилок не можна не згадати і вказівку на жовківські надгробки „Яна Собеського та Я. Даниловича" Андреаса Шлютера, тоді як насправді майстер виконав для парафіяльного костелу в Жовкві пам'ятники Якуба Собеського та Станіслава Даниловича. Дивною є також їх характеристика: „дещо класицистичні за формою, але барокові за своїм задумом", оскільки надгробки, як і творчість А. Шлютера загалом, належить до класицизуючої течії європейського бароко. Зрештою, різного роду несподіванки у статті надто часті. Чого варте хоча б твердження про велику роль у декорації інтер'єрів будівель чомусь саме в 70-х рр. XVII ст. декоративного різьблення, за прикладами якого мають правити пам'ятки ще... XVI ст., причому в згаданому в тексті жидачівському костелі, наприклад, з різьблення є лише два портали в інтер'єрі, натомість у львівській каплиці Трьох Святителів воно виступає не лише в інтер'єрі, як зазначено в тексті, а й назовні. Дивним бачиться також брак навіть згадки про дерев'яну скульптуру XVII ст.

Після такої великої уваги скульптурі першої половини XVII ст. несподіваною видається лише загальна характеристика епохи у розділі про різьблення іконостасів, яке склалося у той час, не згадано навіть різьбарської обудови ікон такої етапної пам'ятки, як львівський Успенський іконостас. Так само немає хоча б побіжної нотатки про жовківську школу декоративного різьблення — помітне на зламі XVII—XVIII ст. явище. Очевидно помилковим є твердження про поширення царських врат зі скульптурною декорацією (дерево Єссея) лише від початку XVIII ст., оскільки ще Михайло Драґан відніс їх появу перед кінець попереднього століття, а відомі свідчення Павла Алепського наводять ще раніші приклади. Не може не дивувати й брак відомостей про західноукраїнські іконостаси XVIII ст., будовані на основі схеми костельних вівтарів, найхарактерніший приклад яких дає львівський Святоюрський, чи взоровані на західній традиції низькі одноярусні іконостаси типу збережених в Успенській церкві у Львові чи Покровській в Бучачі. Незрозумілим є також поділ іконостасів Києва та Лівобережжя другої половини XVIII ст. на два типи, залежно від наявности чи браку скульптурних елементів.

Не можна не погодитися з твердженням про те, що ознаки бароко (як їх розуміє автор) менше проявилися в малярстві, проте невідомо чому так наполегливо виявляються у релігійному малярстві першої половини століття. Відзначений „інтерес" до побутових деталей та міщанського костюму насамперед пов'язаний з досить ретельним відтворенням композиційних особливостей західноєвропейських ґравюр, використовуваних у ролі іконографічних взірців. На жаль, ця вагома прикмета українського релігійного малярства XVII ст. у тексті не відзначена, автору вона залишилась недоступною, що і породило хибне трактування відповідного явища. Брак чіткого розуміння особливостей розвитку мистецької культури на обох частинах української території й небажання враховувати речі цілком очевидні зумовили свідоме традиційне форсування світських елементів у мистецькій культурі XVII ст. і такий їх виклад, ніби явища, поширені лише на західноукраїнських землях, притаманні усій мистецькій культурі України. Але це тільки одна сторона погляду. В огляді релігійного малярства XVIII ст. натомість із західноукраїнських земель залучено лише монументальний його напрям, усе решта знову залишилось „поза кадром". При такому підході складається враження не об'єктивної передачі еволюції мистецької культури в її історичному розвитку, а слідування якійсь дуже своєрідній „столичній" концепції, за якою до загальноукраїнської картини з правобережної провінції здебільшого лише добирається те, чого „бракує" у Києві та на Лівобережжі.

Такий висновок не може не видатися несподіваним, але його пряме підтвердження дає огляд графіки. Він повністю побудований тільки на київському матеріалі, так, ніби поза Києвом в Україні у графіці не сталося нічого вартісного з погляду історії. Із західноукраїнських майстрів розглядуваного періоду енциклопедія згадує тільки Адама та Йосифа Гочемських, та й то лише через те, що їхні почаївські роботи нібито виконані в тому ж плані, — з чим погодитися ніяк не можна, — що й ґравюри київського „типового майстра" (!) Аверкія Козачківського.

У декоративно-ужитковому мистецтві бароко теж мало утвердитися лише у другій половині XVII ст. У цій частині статті знову мова про різьблення іконостасів з акцентуванням західноукраїнських пам'яток другої половини XVII ст., але так само з цілковитим опущенням наступного століття — цього разу не згадано навіть діяльности Сисоя Шалматова. Дуже побіжно у статті потрактовано золотарство, причому так само лише на київських прикладах тільки XVIII ст. Скупими загальними фразами відбулося фіґурне гаптування, відзначено велику роль стилю у дальшому розвитку народного мистецтва, зокрема „вишивки (так! — ***В. А.***) рушників", хоч у тексті статті саме це явище української мистецької традиції навіть не зазначене.

Третя вміщена в томі велика оглядова стаття присвячена Відродженню. Її відкриває досить обширний огляд ренесансних процесів у Західній Європі, а українська частина статті починається з твердження про проникнення гуманістичних ідей та культури Відродження у XVI ст. на схід Європи, в тім також і в Україну, чому нібито мало сприяти „зародження буржуазних відносин і встановлення зв'язків українських земель з країнами Західної Європи" (С. 100). Хоч далі у тексті й визнається своєрідність Відродження на українських землях, проте твердження про його зв'язок з „проникненням гуманістичних ідей" ставить акцент у розвитку явища на елемент привнесеної традиції, а не на внутрішній розвиток мистецької культури. Миле серцю мистецтвознавця „зародження буржуазних відносин" в Україні XVI ст. — очевидний історичний нонсенс (так само очевидне перенесення на місцевий ґрунт елементів європейського історичного процесу), як і акцентування нав'язування контактів із Західною Європою, — їх, як відомо, загалом не браку-

вало і в попередні періоди української історії. Не можна не звернути увагу і на запропоновану хронологію періоду — він нібито мав охоплювати *усе* XVI і першу половину наступного століття. Це знову ж таки „нововведення", позаяк досі ренесансні процеси в Україні нібито не відтягалися аж до самих початків XVI ст. Цілком очевидно, що і тут виступає європеїзація своєрідної української дійсности. Інший приклад цього поширеного явища дає твердження про звернення до античної культури, перейнятої через Візантію, яке мало стимулювати вивчення природи. Загальновідомо, як розвивалися відповідні процеси у західноєвропейському світі, проте для української дійсности XVI ст. науково-природознавчі студії є темою з-поза кола її внутрішніх інтересів. Знаменита формула Мішле про відкриття світу і людини в застосуванні до української дійсности XVI ст. може лише зайвий раз показати неспроможність прихильників її поширення на українську дійсність бачити реальний історичний процес у його найприкметніших особливостях. Власне європейські окуляри підказали думку про поступове звільнення мистецтва України від релігійних канонів і не дали побачити збереження цих канонів ще навіть у XVIII ст., але одночасно їх докорінне переосмислення від кінця XVI ст., що, на щастя, не означало переходу на позиції європейської „реалістичної" культури. „Зачарованість на Європу" демонструє лише нездатність бачити загальновідому ґлобальну відмінність культурних традицій православного Сходу і католицького Заходу в її історичному розвитку на українському ґрунті, — нездатність, поєднану з готовністю віднаходити „ренесанс" навіть... у фресках афонських майстрів київської церкви Спаса на Берестовім!

Якщо доба Відродження в Україні відтягується до самих початків XVI ст., то в архітектурі, як виявляється, ренесансний характер мав визначитися лише у другій його половині. Щодо поширення ренесансних принципів містобудування, то Львів навряд чи може бути взірцем, оскільки його містобудівельна структура склалася ще у XIV, якщо не в XIII ст. Не відомо, що малося на увазі під рядом ренесансних житлових будинків на вулиці Сербській у Львові, оскільки на ній зберігся лише один давній будинок друкаря Михайла Сльозки без будь-яких „ренесансних" рис. Так само залишається таємницею „монументальна скульптура та різьблення на камені у Дрогобичі", оскільки єдиною збереженою там такою пам'яткою відповідного часу є надгробок Катерини Рамултової 1572 р. у парафіяльному костелі. Характерно, що і тут розвиток скульптури у дереві навіть не відзначений. Якщо в архітектурі Відродження розглядається лише від другої половини XVI ст., то в іконописі на підставі „духовної глибини, людяності та вияву гуманістичних тенденцій" його, переступаючи наперед прийняті рамки початку XVI ст., схильні вбачати уже в класичних пам'ятках XV ст. Як свідчення нових тенденцій подаються розвиток світських жанрів малярства, в тім пейзажу і натюрморту, а навіть зображення побутових сцен. Ні однієї конкретної пам'ятки цих жанрів, зрозуміло, не наведено, оскільки *жодна* така пам'ятка в літературі не зафіксована. У статті навіть не згадано книжкову мініатюру з її загальновідомими здобутками з-перед початку XVII ст., у яких дослідники завжди знаходили ренесансні риси, опущено початкову стадію розвитку української графіки. З багатопланової діяльности золотарів відзначено найперше зброю та вироби повсякденного вжитку.

Аналіз трьох головних статей першого тому енциклопедії насамперед демонструє аж ніяк не енциклопедичний характер викладу матеріалу і брак будь-якої системи у його подачі.

Не менш переконливі приклади такого підходу засвідчують численні менші за обсягом і значенням статті.

Цілий комплекс аналогічних зауважень викликають пропоновані блоки інформації архітектурного профілю. У томі вміщено статтю про волинську архі-

тектурну школу з дуже побіжним, але все ж дещо докладнішим оглядом волинського будівництва з-перед кінця XVI ст., звичайно, не без очевидних фактичних неточностей, одним із прикладів яких може слугувати віднесення до волинських пам'яток відомого замку в Меджибожі. Натомість пізніший період потрактований так, що виклад не дає ніякого уявлення про відповідний напрям розвитку мистецької традиції реґіону, в тексті навіть не зазначені світська палацова архітектура та латинське костельне будівництво — так, ніби їх узагалі не було на Волині у XVII—XVIII ст.

Інший приклад з ділянки архітектури дає стаття про вівтар, у якій ідеться насамперед про вівтар у значенні „вівтарна частина храму". Проте як ілюстрацію до тексту подано репродукцію дерев'яного різьбленого вівтаря львівської школи першої половини XVII ст., і цим відтворенням вичерпано тему скульптурних вівтарів, мальованим — ані церковним, ані костельним — в енциклопедії українського мистецтва місця не знайшлося взагалі. Хоч, як на енциклопедію, можна б сподіватися на виклад усіх значень поняття „вівтар" та короткий опис відповідних мистецьких явищ в їх історичному розвитку. І не лише в архітектурі, скульптурі та малярстві, а й у графіці — рисунку та ґравюрі, насамперед XVIII ст. Складається враження, що редакція замовила статтю історикові архітектури і на цьому визнала свою місію вичерпаною.

З-поза архітектурної проблематики зазначені особливості підходів до укладення енциклопедії демонструє стаття про бойківський живопис. Вона обмежена відомостями до історії іконопису реґіону Бойківщини XIV—XVI ст. Тим часом XVII та XVIII ст. зазначені лише на прикладі розписів дрогобицьких Георгіївської та Хрестовоздвиженської церков, тому цьому досить пізньому і винятково багатому за збереженими пам'ятками періоду розвитку малярської культури Бойківщини, власне кажучи, не знайшлося місця на сторінках енциклопедії.

Стаття про волинську школу малярства так само подає лише окремі пам'ятки з-перед кінця XVI ст., тоді як у коротенькому викладі її історії наступних двох століть не названо *жодного* конкретного зразка — він увесь побудований суто на поверховому словесному описі „характерних рис".

Серед менших за обсягом статей вагоме місце посідає комплекс гасел з проблем української релігійної іконографії — волею відомих обставин української історії тема в нашій літературі мало що не цілком нова. Навіть на словниковому рівні відповідний блок виказує брак системи. Наприклад, вміщено окремі статті про Володимирський собор у Києві, проте чомусь немає статті про іконографію святого Володимира Великого. Інший аналогічний приклад дають статті про Богоявленські церкви і брак гасла про іконографію Богоявлення. Той самий незрозумілий принцип засвідчує брак статті про святу Анну. Складається таке враження, що редакція мала клопоти з „новою" для неї тематикою. Ще більше їх „видає" аналіз текстів опублікованих статей.

За значенням і обсягом серед них виділяється стаття про Богородицю. Оскільки українська богородична іконографія має візантійські корені й гасла, присвячені мистецьким явищам, які виступають не лише на українському ґрунті, в енциклопедії розпочинаються з відповідної преамбули, варто було і тут знову ж таки подати стислий виклад візантійської богородичної іконографії. Проте його немає, як немає й характеристики цілком своєрідного місця Богородиці у візантійській теології, яке насамперед визначило найзагальніші особливості трактування цього образу в східнохристиянській — з українською включно — мистецькій традиції. Енциклопедія зуміла вмістити теологічні основи богородичної іконографії в одній фразі: „за християнською міфологією, земна мати Ісуса Христа". Цей

підхід непережитого атеїстичного зразка дав свої наслідки уже в перших рядках статті, які демонструють дивне незнання пам'яток. Твердження, нібито іконографія Богородиці лише в період Ренесансу та бароко поширюється на українських землях на скульптуру, не може бути прийняте з огляду хоча б на загальновідомий київський рельєф Богородиці кінця X ст. й так само загальновідомі лаврські рельєфи Богородиці Оранти та Богородиці зі святими Антонієм і Феодосієм Печерським 1470 р., дрібну кам'яну та металеву пластику (навіть якщо не брати до уваги поодинокі збережені на західноукраїнських землях, починаючи від XIV ст., зразки скульптури ґотичної традиції). Так само задовго до епохи Ренесансу, ще у старокиївських пам'ятках, з'явилися перші відомі в Україні зображення Богородиці в емалі. Те саме, мабуть, слід повторити і щодо шитва та гаптування, хоч через цілковиту втрату ранніх пам'яток перший приклад подає лише фіґура із золочівського „Моління" XV ст. Стаття побудована за принципом досить хаотичного переліку окремих пам'яток та сюжетів, у якому зовсім загубилися такі основоположні позиції, як місце Богородиці у системі монументальної малярської декорації інтер'єрів храмів та комплексів іконостасів, навіть не зазначено специфічно української іконографії Покрову Богородиці[11] (!). Через безсистемність викладу лише в кінці тексту, та й то у контексті „газетного репортажу"*, втиснуто побіжну згадку про одну з центральних пам'яток української богородичної іконографії в малярстві — дорогобузьку ікону Богородиці Одиґітрії XIII ст. Зовсім не відображені в тексті XIX та XX ст. На продовження загальної тенденції енциклопедії статтю ілюструє одинока ікона з церкви святого Дмитра у Підгородцях, яка є характерною пам'яткою свого часу, але аж ніяк не відображає розбудовану українську богородичну іконографію в її історичному розвитку. Така лаконічність в ілюструванні одного з найголовніших гасел тому вельми показова, особливо якщо врахувати, що, наприклад, окремі з плодовитих радянських скульпторів недавнього часу удостоєні видавцями і портрета, і репродукцій творів.

У короткому огляді іконографії святих Бориса і Гліба несподіваним видається припущення про вірогідну наявність їхніх ікон у посвячених їм церквах (!) XII ст., у контексті поширення цієї іконографії варто б згадати ікону, яка, за свідченням новгородського прочанина Добрині Ядрейковича, у 1200 р. стояла у Софійському соборі у Константинополі. У статті про іконографію св. Варвари не знайшлося згадки про переховувані у Києві її мощей, які й спричинилися до поширення культу та іконографії святої в Україні.

Підтверджений на прикладі іконографії Богоматері брак чіткої системи дається взнаки й при викладі окремих іконографічних сюжетів. Так, іконографія сюжету „Введення Богородиці" аж ніяк не зводиться до окремих ікон, серед яких згадані клейма декількох композицій житійного типу, але чомусь пропущені дві відомі львівські храмові ікони першої половини століття у збірках Олеського замку

---

[11] У контексті цілком особливої ролі покровського культу та іконографії в українській церковній традиції такий „пропуск" зрозуміти неможливо. Тим більше, що найновіші дослідження неспростовно довели київські корені покровського культу та іконографії (Александрович В. Старокиївський культ Богородиці Заступниці і становлення іконографії Покрову Богородиці // Mediaevalia ucrainica: ментальність та історія.— К., 1994.— Т. 3.— С. 47—67) й задемонстрували її інтенсивне розроблення в українському малярстві прикінцевої стадії княжого періоду української історії (його ж. Иконография древнейшей украинской иконы Покрова Богоматери // Byzantinoslavica.— Praha, 1998.— Т. 59, fasc. 1.— S. 125—135).

* Так само у коротесеньку побіжну статтю про іконографію Вознесіння „втиснуто" інформацію про виставку графіки „Від Благовіщення до Вознесіння" у Львівському історичному музеї в 1991 р. — зазначено, що експонувалося 115 творів „на релігійну тему" (!)

та Музею народної архітектури і побуту у Львові. Як відомо, місце цього сюжету в українській релігійній іконографії окреслювалося насамперед його входженням до циклу великих „празників", що визначало обов'язкову наявність теми в празникових рядах іконостасів. Це зауваження стосується викладу іконографії й інших сюжетів циклу великих „празників".

Конкретні приклади можна було б продовжувати, проте завдання рецензента не може полягати в укладенні „контренциклопедії". На жаль, опублікований перший том енциклопедії „Мистецтво України" викликає насамперед таку реакцію і відчуття саме такої потреби, оскільки аж ніяк не дух Енциклопедії витає під приємного кольору зеленою палітуркою із золотим тисненням. Вона демонструє радше якусь цілком дивну суміш чого завгодно — аж до газетного репортажу включно — й водночас надто мало того, що у європейській науковій традиції уже третє століття вкладається у поняття Енциклопедії.

Таке потрібне видання важко сприйняти як пам'ятник все ще маловідомій, але, безперечно, великій, самобутній і вартій уваги на загальноєвропейському тлі українській мистецькій традиції. Замість монумента українському мистецтву, покликаному утверджувати його багатовікові здобутки і безперечні загальноєвропейські вартості, енциклопедія стала пам'ятником впертого, тривалого (і такого, який триває досі, що вона сама демонструє) тупого нищення великої європейської культури, її наполегливого спихання на позиції сонного провінційного хутора, прищеплення їй комплексу меншовартости, врешті нерідко браку елементарного професіоналізму в студіях над українською мистецькою культурою в Україні і торжества популярненько-невігласького бездумного і безвідповідального „вживання термінології". Зрештою, на сторінках рецензованого видання слідів роботи редактора нерідко взагалі не видно.

Очевидно, трудно чекати чогось іншого від видавництва, знаючи характер і рівень переважної більшости його попередньої енциклопедичної продукції та актуальний стан історико-мистецьких досліджень в Україні. Рецензоване видання насамперед переконує у слушності старої істини: нові ідеї і погляди можуть бути справою лише нових людей. Саме тому енциклопедія у запропонованій версії приречена демонструвати насамперед безнадійне „тління в минулому". Видавці (а разом з ними, очевидно, й залучений колектив авторів, хоч при такому — знаменитому — редагуванні авторських текстів не доводиться питати з авторів за *все* те, що на сторінках енциклопедії виступає під їхніми прізвищами) виявилися нездатними сказати про давню українську мистецьку культуру все те найважливіше, що об'єктивно уже можна було сказати після повороту ходи українського буття у 1990 р. Це наперед визначило розпочатій енциклопедії місце у довгому переліку нереалізованих можливостей найновішої української історії.

Олексій БАТИХАН

Я. П. Запаско. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга.— Львів: Світ, 1995.— 480 с.; іл.

Монографія Якима Запаска „Українська рукописна книга" вийшла друком з немалими труднощами. Як довідуємось із вихідних відомостей, книжку було здано

та Музею народної архітектури і побуту у Львові. Як відомо, місце цього сюжету в українській релігійній іконографії окреслювалося насамперед його входженням до циклу великих „празників“, що визначало обов'язкову наявність теми в празникових рядах іконостасів. Це зауваження стосується викладу іконографії й інших сюжетів циклу великих „празників“.

Конкретні приклади можна було б продовжувати, проте завдання рецензента не може полягати в укладенні „контренциклопедії“. На жаль, опублікований перший том енциклопедії „Мистецтво України“ викликає насамперед таку реакцію і відчуття саме такої потреби, оскільки аж ніяк не дух Енциклопедії витає під приємного кольору зеленою палітуркою із золотим тисненням. Вона демонструє радше якусь цілком дивну суміш чого завгодно — аж до газетного репортажу включно — й водночас надто мало того, що у європейській науковій традиції уже третє століття вкладається у поняття Енциклопедії.

Таке потрібне видання важко сприйняти як пам'ятник все ще маловідомій, але, безперечно, великій, самобутній і вартій уваги на загальноєвропейському тлі українській мистецькій традиції. Замість монумента українському мистецтву, покликаному утверджувати його багатовікові здобутки і безперечні загальноєвропейські вартості, енциклопедія стала пам'ятником впертого, тривалого (і такого, який триває досі, що вона сама демонструє) тупого нищення великої європейської культури, її наполегливого спихання на позиції сонного провінційного хутора, прищеплення їй комплексу меншовартости, врешті нерідко браку елементарного професіоналізму в студіях над українською мистецькою культурою в Україні і торжества популярненько-невігласького бездумного і безвідповідального „вживання термінології“. Зрештою, на сторінках рецензованого видання слідів роботи редактора нерідко взагалі не видно.

Очевидно, трудно чекати чогось іншого від видавництва, знаючи характер і рівень переважної більшости його попередньої енциклопедичної продукції та актуальний стан історико-мистецьких досліджень в Україні. Рецензоване видання насамперед переконує у слушності старої істини: нові ідеї і погляди можуть бути справою лише нових людей. Саме тому енциклопедія у запропонованій версії приречена демонструвати насамперед безнадійне „тління в минулому“. Видавці (а разом з ними, очевидно, й залучений колектив авторів, хоч при такому — знаменитому — редагуванні авторських текстів не доводиться питати з авторів за *все* те, що на сторінках енциклопедії виступає під їхніми прізвищами) виявилися нездатними сказати про давню українську мистецьку культуру все те найважливіше, що об'єктивно уже можна було сказати після повороту ходи українського буття у 1990 р. Це наперед визначило розпочатій енциклопедії місце у довгому переліку нереалізованих можливостей найновішої української історії.

Олексій БАТИХАН

Я. П. Запаско. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга.— Львів: Світ, 1995.— 480 с.; іл.

Монографія Якима Запаска „Українська рукописна книга“ вийшла друком з немалими труднощами. Як довідуємось із вихідних відомостей, книжку було здано

на складання 25 серпня 1990 р., підписано до друку 26 травня 1993 р., а у світ вона вийшла на початку 1996 р. (з датою 1995 р.). Отже, друкувалася монографія майже шість років. Зате видано її бездоганно.

Майже 500-сторінкова великоформатна книжка на крейдяному папері, з численними кольоровими репродукціями (більшість — цілосторінкові) вже своїм виглядом справляє дуже добре враження. Заслуга у цьому, без сумніву, видавництва Львівського державного університету „Світ", пряшівської приватної друкарні „Поліграф" та її директора Ярослава Шуркали.

Перші 120 сторінок — це фаховий опис мистецького оформлення рукописних книжок XI—XVIII ст., поданий у хронологічній послідовності. Автор простежив розвиток художнього оформлення української книжки протягом понад восьми століть. Цей довгий період він поділив на чотири етапи: 1) XI — початок XIV ст. (зародження українського стилю); 2) XIV — перша третина XVI ст. (продовження традиційної умовно-площинної манери); 3) середина XV — перша половина XVII ст. (Ренесанс); 4) друга половина XVII—XVIII ст. (українське бароко).

На дальших 330 сторінках подано докладні описи 128 рукописних книжок різного характеру. Переважає серед них духовна література (Євангелія, Апостоли, Псалтирі, Ірмологіони, Мінеї, Служебники, Требники, Патерики), однак є і світські тексти (літописи, лічебники, зільники тощо).

До кожної рукописної книжки у формі поширеного енциклопедичного гасла подано дату її написання, номер і місце збереження, розміри, кількість аркушів, матеріал, опис оправи, письма, оздоблень у тексті, мовних особливостей, приписок, історії рукопису і вичерпний перелік літератури про неї в хронологічному порядку. Вже самий опис кожної пам'ятки — вичерпне коротке дослідження, написане з глибоким знанням справи. Майже до кожного опису подано ілюстрації досліджуваної пам'ятки, які дають змогу читачеві переконатися у її художніх вартостях.

На жаль, автор обмежився дослідженням рукописних книг, що зберігаються на території колишнього Радянського Союзу — в Україні, Росії та Білорусі (за винятком „Граматики словенської" І. Ужевича 1643 р., яка зберігається у Національній бібліотеці в Парижі). Сотні не менш цікавих українських рукописних книжок XI—XVIII ст. містяться в книгосховищах Центральної та Західної Європи, США і Канади. В умовах Радянського Союзу їх дослідження було недоступним. Правда, у вступній частині автор покликається і на опис деяких із цих рукописів.

Немає у книзі рукописів з територій, заселених українцями поза межами України, зокрема галицької Лемківщини та Пряшівщини, хоч на цих територіях рукописна книжка теж була поширена. Зате кількома рукописними книжками представлена Закарпатська Україна, яка до складу України увійшла лише у 1945 р. Це — „Півустав Ужгородський" з другої половини XIV ст. (№ 52, був викрадений із Закарпатського краєзнавчого музею 1971 р.), „Королівське Євангеліє" 1401 р. (№ 59), Мукачівський Псалтир початку XV ст. (60) та Мінея Службова 1500 р. з бібліотеки Ужгородського університету (67). Ці рукописи — переконливе свідчення того, що закарпатська культура протягом століть розвивалася в одному руслі з культурою загальноукраїнською.

В тексті, між іншими, згадується й „Ірмологіон" Івана Югасевича. У книгосховищах Чехії і Словаччини зберігається кілька рукописних Ірмологіонів цього визначного художника-переписувача.

У прикінцевій частині автор подав бібліографічний покажчик використаної літератури, який охоплює 241 працю. Укладено також покажчики рукописів та

імен переписувачів, художників, замовників і власників рукописних книжок. Ці покажчики значно полегшують користування книжкою.

При добрій волі навіть у вкрай несприятливих умовах можна видавати добрі книжки. Монографія Я. Запаска, яка до таких книжок, безперечно, належить, дуже переконливо це підтверджує.

Микола МУШИНКА

Володимир Овсійчук. Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору.— Львів, 1996.— 480 с.; іл.

У праці підсумовано результати багаторічної цілеспрямованої наукової та лекційної діяльности автора.

Колір пам'яток українського середньовічного станкового мистецтва як об'єкт спеціального дослідження у нашому мистецтвознавстві поставлено в центрі уваги вперше. У праці він несе подвійне навантаження, отже передбачає два аспекти дослідження:

а) виступає як дуже важлива *внутрішня* ознака окремих пам'яток українського мистецтва чи їх груп у різні періоди його середньовічної історії, тож зобов'язує дослідника до вивчення проблеми в діахронному зрізі;

б) стає вагомою *зовнішньою* ознакою, яка дає змогу визначати в різних часових межах — у комплексі з іншими ознаками — українське походження пам'яток, отже спрямовує на вивчення проблеми у синхронних зрізах. Цей аспект дослідження викликав у праці потребу додатково висвітлювати й ті сторони буття українського народу, які зумовлювали формування специфіки українського малярства. Щоправда, такий підхід до розуміння його розвитку може настороджувати читача, непідготовленого до сприймання часом і обширних відхилень від основної лінії викладу. Однак не можна заперечити потреби в ньому, його гострої актуальности.

Як відомо, надто довго тяжіла над нашою історією та культурою накинута нам ідея „спільної колиски" трьох братніх народів — Київської Руси, за допомогою якої, заперечивши роль племен — предків української нації в організації цієї великої держави, зміг інший, периферійний на той час народ заявляти згодом про своє виключне право на всі осяги тої „спільноти", отже й на усю історичну та культурну спадщину великої української держави. Сприяли зміщенню акцентів щодо єдиної лінії розвитку українського мистецтва загарбницькі походи на Київ нащадків київських князів, які, змушені осісти на далеких північних околицях держави, нападали на столицю та грабували її культурні надбання. У тому контексті слід віддати належне українським (Г. Логвин, В. Свєнціцька, В. Ярема та ін.) й окремим російським (Н. Мнева, В. Антонова, А. Смирнова та ін.) мистецтвознавцям, які намагалися протиставити тогочасному офіційному курсові свої об'єктивні наукові результати. В. Овсійчук запропонував систему координат для визначення українського походження пам'яток, враховуючи здобутки мистецтва, зокрема щодо колористичної специфіки пам'яток, чи з інших сфер: загальної історії України, історії Церкви, історії літератури тощо.

імен переписувачів, художників, замовників і власників рукописних книжок. Ці покажчики значно полегшують користування книжкою.

При добрій волі навіть у вкрай несприятливих умовах можна видавати добрі книжки. Монографія Я. Запаска, яка до таких книжок, безперечно, належить, дуже переконливо це підтверджує.

Микола МУШИНКА

Володимир Овсійчук. Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору.— Львів, 1996.— 480 с.; іл.

У праці підсумовано результати багаторічної цілеспрямованої наукової та лекційної діяльности автора.

Колір пам'яток українського середньовічного станкового мистецтва як об'єкт спеціального дослідження у нашому мистецтвознавстві поставлено в центрі уваги вперше. У праці він несе подвійне навантаження, отже передбачає два аспекти дослідження:

а) виступає як дуже важлива *внутрішня* ознака окремих пам'яток українського мистецтва чи їх груп у різні періоди його середньовічної історії, тож зобов'язує дослідника до вивчення проблеми в діахронному зрізі;

б) стає вагомою *зовнішньою* ознакою, яка дає змогу визначати в різних часових межах — у комплексі з іншими ознаками — українське походження пам'яток, отже спрямовує на вивчення проблеми у синхронних зрізах. Цей аспект дослідження викликав у праці потребу додатково висвітлювати й ті сторони буття українського народу, які зумовлювали формування специфіки українського малярства. Щоправда, такий підхід до розуміння його розвитку може насторожувати читача, непідготовленого до сприймання часом і обширних відхилень від основної лінії викладу. Однак не можна заперечити потреби в ньому, його гострої актуальности.

Як відомо, надто довго тяжіла над нашою історією та культурою накинута нам ідея „спільної колиски“ трьох братніх народів — Київської Руси, за допомогою якої, заперечивши роль племен — предків української нації в організації цієї великої держави, зміг інший, периферійний на той час народ заявляти згодом про своє виключне право на всі осяги тої „спільноти“, отже й на усю історичну та культурну спадщину великої української держави. Сприяли зміщенню акцентів щодо єдиної лінії розвитку українського мистецтва загарбницькі походи на Київ нащадків київських князів, які, змушені осісти на далеких північних околицях держави, нападали на столицю та грабували її культурні надбання. У тому контексті слід віддати належне українським (Г. Логвин, В. Свєнціцька, В. Ярема та ін.) й окремим російським (Н. Мнева, В. Антонова, А. Смирнова та ін.) мистецтвознавцям, які намагалися протиставити тогочасному офіційному курсові свої об'єктивні наукові результати. В. Овсійчук запропонував систему координат для визначення українського походження пам'яток, враховуючи здобутки мистецтва, зокрема щодо колористичної специфіки пам'яток, чи з інших сфер: загальної історії України, історії Церкви, історії літератури тощо.

Внутрішнє, власне світло як властивість візантійської ікони стало, на думку В. Овсійчука, вже з прийняттям нашими предками християнства, органічною рисою українських ікон. Таку закономірність автор вдало пов'язує, цитуючи М. Костомарова, з культом світла, притаманним слов'янській міфології (С. 68). Світіння ікони, створене її своєрідною колористичною наповненістю, було властиве українським пам'яткам як їх найважливіша ознака аж до появи світлотіньових ефектів, породжених у малярстві сторонніми, зовнішніми джерелами світла.

За той час осцилює українська ікона між монументалізацією і документалізацією, йде у своєму розвиткові від відтворювання запозичуваних, хоч і своєрідно інтерпретованих, до вироблення власних іконографічних канонів, постійно зберігаючи та плекаючи при тому свою національну специфіку, яка в різних часових зрізах відрізняє її від ікон інших народів: застосуванням певних комплексів кольорів, більшою людяністю, значною мірою поетичної образности, достойністю і благородством зображуваних святих (у тому числі й жінок), умінням авторів пам'яток органічно поєднувати в різні періоди розвитку українського малярства його власні риси з окремими рисами малярства Півдня, Заходу чи Півночі Європи.

Для творів, які зберігаються сьогодні за межами України, В. Овсійчук, щоб підтвердити їх українське походження, наводить ще й сучасні їм відповідники (зображення чи уцілілі фраґменти зображень), виявлені серед пам'яток мистецтва на її території.

За комплексами ознак і згідно з логікою арґументації дослідник відносить до пам'яток українського малярства такі збережені в Росії давні ікони: „Богородиця Велика Панагія", „Св. Георгій", устюзьке „Благовіщення", „Ангел Золоте Волосся", „Спас Золоте Волосся", „Святий Миколай", „Богоматір Печерська (Свенська) з пристоячими Антонієм і Феодосієм Печерськими", „Святий Дмитро Солунський", „Спас Нерукотворний", „Борис і Гліб", толзька тронна „Богородиця", петрівська „Богородиця", „Спас Вседержитель". Ми назвали найважливіші та найдавніші, які все ще приносять світову славу не українському, а російському мистецтву тому, що: 1) й досі перебувають на території Росії; 2) з різних, у тому числі й політичних, міркувань надто ще мало праць присвячено проблемам, що стосуються їх належности до українського мистецтва; 3) не завжди теза про українське походження пам'яток вичерпно арґументована; 4) не мають сьогодні належного поширення не те що в світі, але навіть в Україні, відповідні дослідження. Праця В. Овсійчука, про яку йдеться, повинна б значною мірою заповнити цей вакуум.

Кожну з аналізованих ікон вводить В. Овсійчук у вироблену ним певну, вписану в століття за специфікою їх виконання схему розвитку українського іконопису. Знайдено в цій схемі місце і для палладіума короля Данила, для дорогобузької „Богородиці", для „Спаса" зі с. Річиці та ряду інших ікон, спеціально досліджуваних чи тільки згадуваних поодинці у мистецтвознавчих працях.

Не всі пропоновані визначення збігаються, однак, з відомими досі. Розбіжності в атрибутуванні стосуються передусім пам'яток XIII—XV ст. Так, до ікон кінця XIII і початку XIV ст. віднесено „Преображення" з Бусовиськ, що його довго вважали мистецтвознавці твором XV в., а недавно віднесено до середини XIV (В. Свєнціцька, П. Петрушак, Л. Коць-Григорчук — див. далі посилання). До них включено й дві ікони, привезені до Національного музею у Львові зі с. Станилі: це — „Юрій Змієборець" та „Собор Якима і Анни" (ікону, що має ще назву „Стрітення зі сценами з життя Марії"). З погляду палеографії, різниці в датуванні ікони „Преображення" чи то першою половиною, чи то серединою XIV ст. не дуже істотні, хоч і потрібний був певний час для того, щоб виробилася властива зрілому

XIV ст. завуженість літер. Усе ж при наявності вагомих мистецтвознавчих арґументів можна допустити й деяку своєрідність розвитку шрифтів у іконних написах. Дискусійною залишається, однак, справа дальшого передатовування першої української датованої (1466) ікони „Собор Якима і Анни". Зв'язок цієї ікони з „Преображенням" з Бусовиськ — безсумнівний. Але існує немало доказів на те, що вона могла бути створена наприкінці XIV в.[1] Для палеографії це час, коли почали проникати в українське уставне письмо риси болгарського півуставу, що притаманне написам особливо на клеймах ікони. Залишаються загадковими, з погляду палеографії, потрійні написи на окремих хартіях внизу ікони та збережений фраґмент дипінті на клеймі „Йосиф веде Марію..." Якщо не вбачати в них „проби сил" того ж писаря, то можна б припустити, що кінець XIV ст. — це час ґрунтовного відновлення ікони, а її створення віднести до давнішого періоду.

Але таке припущення вимагає ґрунтовнішої арґументації, тим більше, тому, що датування ікони кінцем XIV віку підтвердив дендрохронологічний аналіз, проведений кафедрою лісових культур і деревинознавства Львівської лісотехнічної академії.

За палеографічними ознаками не дуже вписується у схему ікона „Архангел Михаїл у діяннях" зі с. Сторонної. Наштовхує на такі міркування дальший детальніший розгляд дипінті ікони, але вже без написів на табличках, що їх закономірно відносять і В. Ярема, і В. Овсійчук до XVI ст.[2] Решта написів, особливо на клеймах, архаїчні, зберігають ряд накреслень XIII ст., які могли б траплятися в дипінті ікон ще хіба до середини XIV в., але не характерні ні для кінця століття, ні для початку наступного. Вирішальний голос усе ж за мистецтвознавцями. Мають певну вимову ґотичні складки на шиї архангела, його статичність у порівнянні з динамічністю зображень на клеймах.

Переконливо говорить В. Овсійчук про те, що авторство мініатюр Київського Псалтиря не належить візантійським майстрам, бо ці мініатюри не мають відповідників у візантійському мистецтві (пор. Балтиморський Псалтир), натомість є творами українських митців — авторів ікон із Ванівки та Здвиженя. Мистецтвознавець В. Ярема, висловлюючи таку ж думку[3], вважає, що митців спеціально запрошено до Києва для доповнення мініатюрами Київського Псалтиря, а В. Овсійчук припускає, що ці видатні майстри — рівня Феофана Грека, Андрія Рубльова та Михайла Астрапи — були змушені, уже закінчивши працю над мініатюрами цієї книги, покинути Київ, розгромлений у 1416 р., та податися в Надсянщину* (С. 178). Кожна з версій має свої плюси, бо засвідчує високий мистецький рівень чи то надсянських (з осередком у Перемишлі, а точніше — у його передмісті Вільчі), чи то київських малярів. Відповідно до їх мандрівки визначають автори концепцій час створення ікон зі Здвиженя й Ванівки: до чи після завершення Київського Псалтиря. Сферою впливу перемиського мистецького кола могли бути в тому часі, крім названих

---

[1] Петрушак П. И., Свенцицкая В. И. Икона „Сретение со сценами из жизни Марии" конца XIV — начала XV в. из с. Станыля // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1990.— Москва, 1992.— С. 211—224; Коць-Григорчук Л. Написи на творах українського середньовічного малярства (Лінгвістичне та палеографічне атрибутування) // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці філологічної секції (далі — Записки НТШ).— Львів, 1990.— Т. 221.— С. 222—228.

[2] Ярема В. Розповіді про ікони (Рукопис). Щиро дякуємо мистецтвознавцеві В. Яремі за можливість ознайомитися з рукописом праці.

[3] Там само.

* Помилково вважають мистецтвознавці ці надсянські села лемківськими.

сіл, околиці р. Рати, отже Радруж, а також Спаський монастир. Сферою впливу київського кола могла стати Волинь.

Дуже високо оцінює автор дослідження дві ікони архангелів зі с. Дальови, порівнюючи зі „Старозавітною Трійцею" Рубльова, але надаючи перевагу далівським іконам, які не зазнали стільки пізніших втручань, як „Трійця".

Взагалі треба відзначити, що В. Овсійчук, відомий лектор і пропаґандист українського мистецтва, вміє знаходити та визначати своєрідність і красу творів цього мистецтва на слов'янському, а також світовому тлі та їх місце у загальному мистецькому процесі.

З уваги на реальну перспективу перевидання цієї праці, хочеться спинитися на деяких недоглядах, виправлення яких знадобиться авторові при її майбутніх публікаціях.

Наприклад, варто було б узгіднити в тексті твердження про урядову мову Великого князівства Литовського на с. 131 і 196, враховуючи, що існує двотомний Словник староукраїнської мови XIV—XV ст. (К., 1977, 1978), який є, властиво, словником української ділової мови того часу, бо саме такою, як свідчать пам'ятки, велося діловодство князівства[4].

Мабуть, доцільно усюди, де є в цьому потреба, наводити цитати з пам'яток літератури, не осучаснюючи їх (як це, зрештою, в більшості випадків і заведено в праці), бо осучаснення звичайно приводить до російського „озвучення" тексту (ѣ=Є, И=І, Е=Є тощо), а це, зафіксоване в праці, вже може поставити під сумнів українське походження пам'ятки, задля підтвердження якого і дібрано цитату, отже — спрацювати проти концепції автора дослідження.

Великий обсяг праці та її багатогранність, а також потреба в полемічному вирішуванні ряду питань зумовили наявність значної кількости покликів, які, крім свого прямого призначення, є вартісним джерельним матеріалом для дальших мистецтвознавчих, історичних, літературознавчих та інших споріднених студій. Тому деякі з покликів бажано було б уточнити: трапляються випадки, коли пропущено в покликах, в іменному списку, а подекуди і в тексті праці ім'я автора, наприклад, Івана Крип'якевича (С. 134); варто було б також подавати в основному тексті, де вони трапляються, українські відповідники іншомовних імен; зрідка немає в поклику на вперше згадану працю її повної назви, а наведено тільки скорочений варіант.

Автор дослідження не підлаштовується під сухий, на німецький лад, науковий стиль, а зберігає власну емоційно переконливу манеру вислову, не зважаючи на те, що когось можуть бентежити означення типу „найпрекрасніша" чи хтось може розцінювати деякі положення як висловлені надто категорично. Якими б не були можливості суб'єктивного сприймання тексту, немає сумніву, що ця праця В. Овсійчука — вагома позиція в українському мистецтвознавстві, якої не можна ні промовчати, ні обминути: надто багато поставлено, розв'язувано та розв'язано в ній проблем.

Лідія КОЦЬ-ГРИГОРЧУК

[4] Див.: Єдлінська У. Деякі аспекти дослідження ролі територіального фактора в історії української мови (за фактами лексикографії XIV—XV ст.) // Записки НТШ. Праці філологічної секції.— Львів, 1997.— Т. 234.— С. 169—185.

Іван Кейван. Українські мистці поза Батьківщиною.— Едмонтон; Монреаль: Clio Editions, 1996.— 228 с.

Розчленованість потоків новітнього українського образотворчого мистецтва, на що ще недавно не зверталася увага, тепер стає однією з вихідних засад при дослідженні феноменології художніх явищ. Історичні реалії XX ст. в Україні спричинили формування двох відмінних статусів митця. Лінія розрізнення їх пролягла, насамперед, через момент пов'язуваности творчих одиниць з етнічною територією. Якщо для більшости українських художників батьківська земля була невід'ємним енерґетичним полем у їхній повсякденній мистецькій практиці, всупереч будь-яким ущемленням свободи і навіть насильству, до якого вдавалися тоталітарні режими, то для іншої частини української мистецької еліти Батьківщина була вершиною духових націлень, лиш без прямого „фізичного контакту" з її геокультурними ресурсами. Втім, загальник „поза Батьківщиною" не слід сприймати як щось однорідне і виключно драматичне. Адже крім скитальської частини еміґрації, що не змирилася з реаліями політичних експансій проти України, було немало й таких митців, які шукали для себе сприятливіших середовищ для творчої самореалізації. Свідомий вибір європейських мистецьких столиць задля вдоволення індивідуальних творчих амбіцій став свого роду знаком часу для тих вихідців з України, які не знаходили в межах старої Російської імперії, а потім — СРСР відповідної атмосфери для плекання суто естетичних завдань мистецтва. І одну, і другу категорію художників-еміґрантів усе це наділяло цінними зв'язками з іноетнічним досвідом. З'являлися несподівані контекстуальні відгалуження, у яких не завжди легко знаходився внутрішній зв'язок з українською культурною традицією. А проте не пов'язувати між собою ці різні ціннісно-пошукові потоки означало б відмовитися від факту багатогранности виявів української національної художньої культури при її переході в новітню фазу розвитку. Тому будь-яка спроба розширити панораму розгляду явищ українського образотворчого модернізму дуже цінна для науки.

Саме цю обставину слід віднести до головних позитивів випущеної у Канаді праці І. Кейвана, що, як можна зрозуміти з „Переднього слова" вдови дослідника Марії Кейван, є лише частиною машинопису авторської „Історії українського мистецтва" у двох томах загальним обсягом півтори тисячі сторінок (С. 3)*. Вшановуючи пам'ять Івана Кейвана, родина вибрала для опублікування той матеріал, у якому висвітлений доробок митців української діаспори, оскільки, на думку упорядників**, „тема ця є майже „білою плямою" в Україні" (С. 3). При опрацюванні тексту поставали немалі труднощі технічного і редакційного характеру. Важливо було врахувати мовностильову специфіку ориґіналу. Не внесено відчутних змін і в структури розділів, хоча динаміка переміщень українських митців по світу подекуди спричиняла очевидні непорозуміння в їхніх творчих біографіях, що ускладнювало хронологічний виклад фактичного матеріалу.

Автор рецензованого видання Іван Кейван (1907—1992) сам уособлював прикметні вартості українського митця-еміґранта, котрий як художник-практик не міг відсторонитися від украй занедбаного поля досліджень новітнього мистецтва. Обставини, в яких доводилося перебувати і творити українському митцеві-ски-

---

* Тут і далі в тексті покликання на сторінки рецензованого видання.

** Крім Марії Кейван, питанням випуску цього видання займалися син Орест, дочка Зоня та її чоловік д-р Ярослав Харчун.

тальцю, вимагали від нього організаційних здібностей. Національно-державна опіка над культурою була лиш далекою мрією. Функції ідеологів („провідників"), мистецтвознавців та організаторів брали на себе митці — П. Ковжун, С. Гординський, М. Кушнір, П. Мегик, Б. Стебельський... Услід зусиллям І. Труша (ще з початку XX ст.) вони творили атмосферу художнього життя й образ національної художньої критики, водночас запліднюючи ґрунт для майбутніх наукових студій над мистецьким процесом.

Графік і живописець І. Кейван[1] зумів зробити більше: він не лише багато писав про поточні мистецькі справи[2], а й зреалізував поважні монографічні задуми — „Тарас Шевченко — образотворчий мистець", „Дмитро Антонович", „Володимир Січинський", „Василь Кричевський — творець українського національного стилю". Досі не видана повністю його двотомна „Історія українського мистецтва" (розпочата ще 1962 р.) стала найвагомішим підсумком наукового шляху Івана Кейвана — дійсного члена НТШ, співорганізатора Української спілки образотворчих мистців у Канаді, багаторічного професора історії мистецтва Українського католицького університету в Римі.

Видання „Українські мистці поза Батьківщиною" є виключно текстовим. У його структурі фіґурують розділи „На скитальщині в Німеччині й Австрії", „У Сполучених Штатах Америки", „У Канаді", „В інших країнах українського поселення", „В європейських країнах", поділені на параграфи (які, в одному випадку, розрізняють факти мистецьких виявів за ознаками виду творчости — скульптури, малярства чи графіки, а в іншому — країни сталого поселення українських митців). За винятком першого, по суті ввідного у матеріал, усі наступні розділи розкривають тему „Українське мистецтво в діаспорі". Можна відразу зауважити певні розходження між схемами побудови різних розділів, формами представлення відомостей про конкретних митців. Нерідко дослідник був змушений іти вслід динамічній біографії того чи іншого художника, щоб читач міг дістати уявлення про загальні контури його творчої спадщини. Щодо іншого митця такого фактологічного багатства не знаходилося, тому в тексті могли виникнути пропорційні перепади. У таких випадках автор вказував на брак відповідних відомостей, мотивуючи це „труднощами культурної адаптації на чужині" (С. 15).

Ця проблема адаптації постає уже з перших сторінок книги, а в параграфі „Українська Спілка Образотворчих Мистців", основній частині першого розділу, вона зіставляється з численними прикладами сильних побуджень українців до творчості навіть в екстремальних умовах. „У таборах, в колишніх військових казармах, у приміщеннях, переповнених людьми, як у бочці з оселедцями, де кімнати були перегороджені коцами і веретами, а часто й на горищах, у конюшнях і в підвалах, не маючи потрібних матеріалів, наші голодні й холодні мистці працювали творчо", — пише дослідник і учасник цих подій І. Кейван (С. 6). Він простежує вогнища мистецької активности в таборах для „переміщених осіб" (Мюнхен, Геттінґен, Міт-

[1] Мистецьку освіту здобував у школі О. Новаківського у Львові (1927), Краківській (1928—1929) та Варшавській (1932—1937) академіях мистецтв. Як художник-практик І. Кейван виконав велику кількість творів станкового та монументального малярства (в тому числі поліхромії церков), станкової (портретний жанр) та прикладної графіки (видавничі знаки, поштові марки, обгортки книг тощо). Див.: Митці України. Енциклопедичний довідник / За ред. А. В. Кудрицького.— К., 1992.— С. 293; Волошин Л. Мистецька школа Олекси Новаківського у Львові. Біографічний словник учнів.— Львів, 1998.— С. 26—27.

[2] Цілий ряд статей І. Кейван опублікував у діаспорних виданнях „Ми і Світ", „Література і Мистецтво" (місячний додаток „Гомону України"), „Нотатки з мистецтва", інших авторитетних часописах, а також наукових збірниках українців Канади і США.

тенвальд, Бертхесґаден, Регенсбурґ, Нойбоєрн), виокремлює як важливу історико-культурну подію Перший з'їзд українських мистців (січень 1947 р., Мюнхен), який ідейно і програмно пов'язав минуле і прийдешнє української художньої культури. Називаючи форми діяльности УСОМ (організація виставок, художніх студій, випуск мистецьких видань тощо), автор намагається окреслити масштаби цього руху через конкретні приклади. Осібно спиняється на творчій діяльності (здебільшого через ширшу біографічну канву) скульпторів С. Литвиненка, А. Павлося, Г. Крука, М. (Б.) Мухина, М. Черешньовського, М. Дзиндри, П. Капшученка, В. Масютина, Ф. Ємця, К. Бульдина, М. Станька, малярів і графіків І. Шухевич, М. Осінчука, М. Анастазієвського, Д. Горняткевича, Ю. Крайківського, М. Бутовича, М. Стефанович-Ольшанської, Є. Ліпецького, Д. Потороки, В. Перебийноса, С. Борачка, Л. Перфецького, П. Мегика, М. Гоція, Н. Білецької, В. Кивелюка, В. Кричевського, М. Неділка, М. Азовського, Е. Козака, О. Дядинюк, М. Мороза, Л. Папари, С. Гординського, В. Баляса, С. Луцика, М. Михалевича, В. Ласовського, Л. Морозової, А. Малюци, М. Дмитренка, М. Радиша, Г. Мазепи, М. Шрамченка, М. Кміта, М. Гарасовської-Дачишин, Б. Стебельського, І. Нижник-Винників, Ю. Кульчицького, М. Левицького, Л. Кузьми, О. Танасевича, Ю. Волянюка, М. Білинського, Я. Гніздовського, О. Булавицького, Ю. Соловія, власній творчій практиці, побіжно згадує участь у виставках менш знаних о. М. Антохія, С. Бабуля, А. Байрашного, Р. Крам, Г. Пазюка, Л. Тимошенка, Б. Фідика, Т. Юзьківа, К. Трохименка, М. Жеваго, О. Бистрякова, А. Добрянського, А. Кучера. Наповнений творчо-біографічними подробицями розділ підсумовується словами переконання І. Кейвана в тому, що „українські мистці тієї доби, повні наснаги і самопосвяти, творили в умовах, у яких ніколи протягом історії не доводилось працювати мистцям цивілізованого світу. Разом з Українською Спілкою Образотворчих Мистців (УСОМ) вони спромоглися на справжній мистецький подвиг, залишивши помітний слід не тільки в українському, але й у європейському мистецтві взагалі" (С. 30).

Ця ж теза зберігає значення і щодо змісту наступних розділів, у яких повторно з'являються ті чи інші імена, а їхній творчий шлях ілюструється новими прикладами. Натомість поняття українського мистецтва в діаспорі для І. Кейвана позначене уже значно складнішою комбінацією історичних, психологічних та естетичних вартостей. Дослідник намагається виходити із специфіки формування еміґрантських осередків у містах США і Канади, звертаючи увагу як на духовний ґрунт, так і на матеріальні умови для розвитку мистецтва.

З подій мистецького життя українців Америки автор виділив організаційне оформлення потужних інституцій — Літературно-мистецького клубу та Об'єднання мистців-українців в Америці (ОМУА), які відіграли помітну роль у консолідації розпорошених по різних штатах національних творчих сил. Серед художників, які дали особливий імпульс творчим шуканням, дослідник називає О. Архипенка, що уже давніше адаптувався на американському континенті. Як сформовані у США ще у 1920—1930-х роках згадуються ще два митці — М. Мирош та М. Барвінчак. Переважна ж більшість художників-українців розсередилася по американських містах з кінця 1940-х років. Частина з них працювала над оздобою церков, оформляла українські видання тощо. Подекуди в складних обставинах митцям вдавалося надолужити втрачені за роки поневірянь темпи праці й програмно розбудувати індивідуальну творчість. Звертаючись до таких прикладів, дослідник намагався бути конструктивним і науково точним. Багатий фактологічний матеріал він систематизував відповідно до базового вишкільного середовища або за творчою орієнтацією художників (таким є умовний поділ на вихідців з Галичини, здебільшого учнів О. Новаківського, представників київської мистецької школи,

варшавської, празької груп тощо). Окремо виділено генерацію митців, народжених в Україні у 1930-х роках, що „доповнили в Америці свої попередні студії" (С. 64), а також тих авторів, які здобули мистецьку освіту в американських університетах, коледжах та школах. Викладаючи матеріал, І. Кейван збагачує композиційну схему розділу і розглядає найзначніші (нью-йоркський, чиказький, філадельфійський) осередки творчої активности українців США.

Не менш ретельним документалістом автор виявився і в розділі, присвяченому мистецтву української діаспори Канади. Підтримуючи приватні та національно-інституційні контакти з „американськими українцями", прибулі до Канади українські художники досягли тут доброго рівня координації. Безпосередню участь у цьому процесі брав автор рецензованого видання. Повсталій 1956 р. Українській спілці образотворчих мистців не судилось набути загального для Канади статусу, але завдяки їй активізувалося творче життя в багатьох великих містах — Монреалі, Торонто, Вінніпезі, Едмонтоні. Структурно цей розділ побудовано подібно до попереднього, а його наповнення суттєво розширює інформованість читача щодо багатовимірности українського національного творчого генія.

Північноамериканський ареал української мистецької еміґрації, за матеріалами автора дослідження І. Кейвана, є превалюючим і щодо кількісних, і щодо якісних показників з усього масиву творчого досвіду українців поза Батьківщиною. Тут затрималась основна частина митців-скитальців, тут досягнуто найбільших успіхів у розбудові національного культурного життя на стику з поліетнічним культурним простором сучасних мегаполісів. У наступних розділах своєї монументальної праці І. Кейван простежує мистецьку активність українців в інших країнах поселення — в Арґентині, Бразилії, Венесуелі, Австралії. У прикінцевому розділі автор вдивляється у мистецьку карту Європи, зауважуючи українську присутність у Польщі, Чехії, Німеччині, Румунії, Австрії, Швейцарії, Англії, Франції. Поняття „митець поза Батьківщиною" набуває, отже, цілком умотивованих, хоч і не надто виразних наукових окреслень.

На час завершення написання цієї частини великої авторської „Історії українського мистецтва" (29 грудня 1979 р.)* І. Кейван зумів звести у єдину цілість усі з доступних йому джерел, щоб дати зріз цього феномена національного духу. Досі зробити це в такому обсязі не вдавалося нікому, хоч певні осягнення уже були в С. Наріжного, Є. Бачинського, П. Андрусіва, П. Мегика, Д. Горняткевича, Ю. Соловія. Текст має характер історико-мистецького дослідження і довідника водночас. Зручність користування ним значно полегшує об'ємний (понад 800 позицій) покажчик прізвищ (зазначимо, що більшість з них — це імена митців, які своєю творчістю збагатили історію рідної культури в різних частинах світу). Інформації про деяких художників доволі повні, а отже, цінні для їх потенційних монографістів. Передусім це стосується таких постатей, як М. Бутович, М. Дмитренко, В. Курилик, М. Левицький, Ю. Буцманюк, В. Цимбал, Б. Крюков, М. Азовський, М. Кміт, Н. Левитська, Г. Крук, П. Громницький, Ю. Кульчицький, а також і сам І. Кейван. Ще більшого значення набуває ця праця з огляду на фіґурування у ній майже зовсім незнаних в Україні імен, серед яких були й митці з високою мірою обдарування (серед них слід згадати, зокрема, М. Азовського, М. Барвінчака, М. Гоція, Р. Пачовського, І. Сича, Я. Майданика, Н. Геркен-Русову, М. Битинського, В. Залуцького, К. Трохименка, О. Климка, І. Денисенка, С. Макаренка, Н. Сомко, Д. Ізмайловича, М. Садовського, М. Щербака, І. Кураха).

Разом з тим, наситивши працю цікавими і малознаними творчо-біографічними подробицями, дослідник не завжди мав змогу дати чітку наукову кваліфіка-

* Так подав сам автор у примітці на с. 208.

цію репрезентованих естетичних явищ. Деякі його оцінки затрималися на рівні побіжних вражень або малоконкретних загальників. Специфіка жанру цієї праці не передбачила теж подачі літературних та архівних джерел, якими автор неодмінно користувався. Вони могли посісти в публікації важливе місце як додаток, завдяки якому легше було б орієнтуватися в доволі рясних подіях та явищах майбутнім дослідникам відповідних тем. Тоді не виникали б до автора запитання, для прикладу, з якого джерела він набув інформацію про те, що „єдиний Іван Іванець духово зламався“ (С. 5) перед більшовиками, якщо усі з відомих публікацій про цього митця подають зовсім інше насвітлення його трагічної долі. Здавалось би, що поза увагою І. Кейвана не залишилось жодного імени чи то професійного художника, чи аматора (навіть геніальному самоуку Никифору присвячено кілька сторінок тексту). І все ж впадає в око брак відомостей про більш та менш відомі постаті Г. Мазуренко, Р. Глувка (обоє — Англія), М. Кушніра (Канада), В. Каплуна (Арґентина), В. Дражевської, В. Прокуди (США). Хоч кожен, хто освоюватиме рецензовану працю, зрозуміє, що охопити всю повноту буття українських митців поза Батьківщиною практично неможливо.

Чим стане і вже стало для сучасного читача видання І. Кейвана „Українські мистці поза Батьківщиною“? Насамперед, достойним науковим пам'ятником усім, хто творив славу української культури поза межами рідної землі. Усім, хто в екстремальних умовах зберіг сутність української душі й утверджував її велич на рівних з іншими високоцивілізованими народами світу. По-друге, неоціненною фактологічною базою, без якої не обійтися історикові новітнього українського мистецтва. Подані довідки про митців тривалий час інспіруватимуть бажання нового покоління дослідників заглиблюватись у стихію творчости відповідних авторів і знайти їм належне місце в історії художньої культури. А для уже сформованих учених праця Івана Кейвана стане підставою для уважнішого вдивляння в простір українського мистецтва XX ст., в якому подекуди надто довільно розставляються змістові акценти.

Роман ЯЦІВ

Л. Волошин. Мистецька школа Олекси Новаківського у Львові. Біографічний словник учнів.— Львів, 1998.— 65 с.; 4 іл.

Діяльність Мистецької школи О. Новаківського (першого в Галичині художнього навчального закладу, що діяв у Львові в 1923—1935 рр.) дотепер не була предметом серйозного наукового дослідження в мистецтвознавчій літературі. Навіть більш-менш повний список учнів цієї школи впродовж багатьох десятиліть залишався невідомим через цензурні обмеження. Зокрема, замовчувалися ті з них, хто після Другої світової війни опинився в еміґрації на Заході.

Імена найбільш знаних учнів школи (15—20 осіб) спорадично наводились у спогадах С. Гординського, А. Малюци, Д. Горняткевича, Г. Смольського та ін. При тому найповніший склад учнів Новаківського (61 особа) був названий щойно в 1972 р. у доповіді Г. Смольського на науковій конференції в Національному музеї у Львові, присвяченій 100-літтю від дня народження О. Новаківського (матеріали цієї конференції донині не опубліковано).

цію репрезентованих естетичних явищ. Деякі його оцінки затрималися на рівні побіжних вражень або малоконкретних загальників. Специфіка жанру цієї праці не передбачила теж подачі літературних та архівних джерел, якими автор неодмінно користувався. Вони могли посісти в публікації важливе місце як додаток, завдяки якому легше було б орієнтуватися в доволі рясних подіях та явищах майбутнім дослідникам відповідних тем. Тоді не виникали б до автора запитання, для прикладу, з якого джерела він набув інформацію про те, що „єдиний Іван Іванець духово зламався“ (С. 5) перед більшовиками, якщо усі з відомих публікацій про цього митця подають зовсім інше насвітлення його трагічної долі. Здавалось би, що поза увагою І. Кейвана не залишилось жодного імени чи то професійного художника, чи аматора (навіть геніальному самоуку Никифору присвячено кілька сторінок тексту). І все ж впадає в око брак відомостей про більш та менш відомі постаті Г. Мазуренко, Р. Глувка (обоє — Англія), М. Кушніра (Канада), В. Каплуна (Арґентина), В. Дражевської, В. Прокуди (США). Хоч кожен, хто освоюватиме рецензовану працю, зрозуміє, що охопити всю повноту буття українських митців поза Батьківщиною практично неможливо.

Чим стане і вже стало для сучасного читача видання І. Кейвана „Українські мистці поза Батьківщиною“? Насамперед, достойним науковим пам'ятником усім, хто творив славу української культури поза межами рідної землі. Усім, хто в екстремальних умовах зберіг сутність української душі й утверджував її велич на рівних з іншими високоцивілізованими народами світу. По-друге, неоціненною фактологічною базою, без якої не обійтися історикові новітнього українського мистецтва. Подані довідки про митців тривалий час інспіруватимуть бажання нового покоління дослідників заглиблюватись у стихію творчости відповідних авторів і знайти їм належне місце в історії художньої культури. А для уже сформованих учених праця Івана Кейвана стане підставою для уважнішого вдивляння в простір українського мистецтва XX ст., в якому подекуди надто довільно розставляються змістові акценти.

Роман ЯЦІВ

Л. Волошин. Мистецька школа Олекси Новаківського у Львові. Біографічний словник учнів.— Львів, 1998.— 65 с.; 4 іл.

Діяльність Мистецької школи О. Новаківського (першого в Галичині художнього навчального закладу, що діяв у Львові в 1923—1935 рр.) дотепер не була предметом серйозного наукового дослідження в мистецтвознавчій літературі. Навіть більш-менш повний список учнів цієї школи впродовж багатьох десятиліть залишався невідомим через цензурні обмеження. Зокрема, замовчувалися ті з них, хто після Другої світової війни опинився в еміґрації на Заході.

Імена найбільш знаних учнів школи (15—20 осіб) спорадично наводились у спогадах С. Гординського, А. Малюци, Д. Горняткевича, Г. Смольського та ін. При тому найповніший склад учнів Новаківського (61 особа) був названий щойно в 1972 р. у доповіді Г. Смольського на науковій конференції в Національному музеї у Львові, присвяченій 100-літтю від дня народження О. Новаківського (матеріали цієї конференції донині не опубліковано).

У нововиданому біографічному словнику Любов Волошин подає невідомий досі, значно повніший склад учнів школи О. Новаківського (91 особу), що є результатом довголітньої копіткої праці автора над дослідженням діяльности цієї школи — праці, що базується на вивченні унікальних архівних документів, закордонних літературних джерел, спогадів численних учнів. Словник, таким чином, вводить у науковий мистецтвознавчий обіг ряд нових імен, незнаних досі або замовчуваних в Україні та забутих через брак інформації про них.

Наведений біографічний матеріал вирізняється новизною і докладністю. Це стосується передовсім тих творчих постатей, які досі не були відомі в літературі. Біографії учнів подані доволі повно: крім інформації про час навчання у школі О. Новаківського, у словнику наголошується на головних аспектах творчої діяльности учнів.

Словник має чітку структуру. У першому розділі Л. Волошин спиняється на історії школи та її значенні у творчій біографії учнів, розглядає внесок школи у національну мистецьку культуру. У другому автор розкриває історію формування словника, докладно висвітлює шляхи дослідження теми, основні літературні та архівні джерела, з яких було почерпнуто інформацію до словника (це до певної міри компенсує брак у даній праці бібліографічної частини).

Та є у цікавому виданні і певні недогляди: у ряді випадків — це неточність у датах (наприклад, в подорож до Італії Мороз відбув не в 1931 р. (С. 44), а в 1932 р., як і його товариш Г. Смольський, у статті про якого ця дата вказана правильно). Правда, чимало допущених у тексті помилок було виявлено самим автором і застережено у надрукованих на окремому аркуші й доданих до словника уточненнях до тексту.

Чомусь немає підписів під груповими фотографіями учнів, що наведені на розвороті словника. Очевидно, що бажано було б розширити цей документальний матеріал до словника, вмістивши біля кожної статті відповідний фотопортрет учня.

Варто було б включити джерельний, бібліографічний матеріал до кожної із статей словника (тим більше, що в авторському рукописі ця бібліографічна частина досить докладно опрацьована).

Можливо, доцільно було б авторові видати ілюстровану монографію на вказану тему з фотографіями та репродукціями творів учнів.

І все ж поява видання навіть у теперішньому вигляді є вагомим внеском у наукове дослідження такого явища нашої культури, як Мистецька школа О. Новаківського у Львові. Актуальність пропонованої праці тим більша, що останнім часом потреба осмислення уроків та історії національного художнього шкільництва стає дедалі нагальнішою.

Микола МОЗДИР

Михайло Фіголь. Мистецтво стародавнього Галича.— К.: Мистецтво, 1997. — 224 с.; іл.

Стався небувалий випадок. Майже водночас на небосхилі українського мистецтвознавства з'явилися праці Якима Запаска „Українська рукописна книга“ (1995), Дмитра Степовика „Історія ікони“ (1996), Володимира Овсійчука „Українське

У нововиданому біографічному словнику Любов Волошин подає невідомий досі, значно повніший склад учнів школи О. Новаківського (91 особу), що є результатом довголітньої копіткої праці автора над дослідженням діяльности цієї школи — праці, що базується на вивченні унікальних архівних документів, закордонних літературних джерел, спогадів численних учнів. Словник, таким чином, вводить у науковий мистецтвознавчий обіг ряд нових імен, незнаних досі або замовчуваних в Україні та забутих через брак інформації про них.

Наведений біографічний матеріал вирізняється новизною і докладністю. Це стосується передовсім тих творчих постатей, які досі не були відомі в літературі. Біографії учнів подані доволі повно: крім інформації про час навчання у школі О. Новаківського, у словнику наголошується на головних аспектах творчої діяльности учнів.

Словник має чітку структуру. У першому розділі Л. Волошин спиняється на історії школи та її значенні у творчій біографії учнів, розглядає внесок школи у національну мистецьку культуру. У другому автор розкриває історію формування словника, докладно висвітлює шляхи дослідження теми, основні літературні та архівні джерела, з яких було почерпнуто інформацію до словника (це до певної міри компенсує брак у даній праці бібліографічної частини).

Та є у цікавому виданні і певні недогляди: у ряді випадків — це неточність у датах (наприклад, в подорож до Італії Мороз відбув не в 1931 р. (С. 44), а в 1932 р., як і його товариш Г. Смольський, у статті про якого ця дата вказана правильно). Правда, чимало допущених у тексті помилок було виявлено самим автором і застережено у надрукованих на окремому аркуші й доданих до словника уточненнях до тексту.

Чомусь немає підписів під груповими фотографіями учнів, що наведені на розвороті словника. Очевидно, що бажано було б розширити цей документальний матеріал до словника, вмістивши біля кожної статті відповідний фотопортрет учня.

Варто було б включити джерельний, бібліографічний матеріал до кожної із статей словника (тим більше, що в авторському рукописі ця бібліографічна частина досить докладно опрацьована).

Можливо, доцільно було б авторові видати ілюстровану монографію на вказану тему з фотографіями та репродукціями творів учнів.

І все ж поява видання навіть у теперішньому вигляді є вагомим внеском у наукове дослідження такого явища нашої культури, як Мистецька школа О. Новаківського у Львові. Актуальність пропонованої праці тим більша, що останнім часом потреба осмислення уроків та історії національного художнього шкільництва стає дедалі нагальнішою.

Микола МОЗДИР

Михайло Фіголь. Мистецтво стародавнього Галича.— К.: Мистецтво, 1997. — 224 с.; іл.

Стався небувалий випадок. Майже водночас на небосхилі українського мистецтвознавства з'явилися праці Якима Запаска „Українська рукописна книга" (1995), Дмитра Степовика „Історія ікони" (1996), Володимира Овсійчука „Українське

малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору“ (1996). До помітних явищ належить і книга Михайла Фіголя „Мистецтво стародавнього Галича“ (1997). Вона дещо скромніша за обсягом, але не поступається згаданим дослідженням ні широтою охопленого й синтезованого матеріалу, ні вагомістю добутих наукових результатів. Заради справедливости відзначимо, що середньовічне мистецтво Галича (архітектура, скульптура, книжкова мініатюра, керамічні плитки, ювелірні вироби та інше) спорадично привертало до себе увагу багатьох українських вчених-мідієвістів. Вони працювали над реконструкцією унікальних пам'яток княжої доби, з'ясовували їх генезу, стилістичні відмінності, семантику тощо. Найбільший внесок у цій ділянці зробили вчені-археологи Ісидор Шараневич, Лев Лаврецький, Ярослав Пастернак, Вітольд Ауліх, Володимир Баран, Богдан Томенчук та ін. Однак досі у вітчизняній науці не було комплексного, синтетичного дослідження про мистецтво Галича XII—XIV ст.

Книга відомого художника та історика мистецтва М. Фіголя дуже доречно вийшла в світ якраз перед святкуванням 1100-річчя Галича.

Праця М. Фіголя — підсумок тривалих польових, архівних і музейних досліджень. Вона розвиває й уточнює положення, опубліковані у численних статтях автора, врешті, заповнює прогалину в українському мистецтвознавстві.

Структура роботи складається зі вступу, трьох розділів, шістнадцяти підрозділів і післямови. Перший розділ — історичний та історіографічний, другий і третій висвітлюють родовід галицьких князів, перелік святителів Галицько-Львівської архиєпархії, відомості про скарби, знайдені на території Галицького князівства, довідки про дослідників стародавнього Галича та інше.

М. Фіголь одним із перших порушує таку ґрандіозну дослідницьку тему, рівна якій за обсягом стояла хіба що перед авторами праць про стародавні Київ і Чернігів. Автор досліджує головні тенденції розвитку мистецтва Галича XII—XIV ст. як частини історично зумовленої художньої системи та мистецького феномена української середньовічної культури.

Аналізуючи конкретні пам'ятки давньогалицького зодчества, М. Фіголь доходить висновку про те, що унікальність галицької архітектури ґрунтується на засвоєнні давньоруських, візантійських, а також великоморавських та інших західноєвропейських будівельних традицій. При цьому він виділяє три етапи розвитку галицької архітектури, що тісно пов'язані з особливостями конструкції та оздоблення (С. 118—119).

Скульптура в Галичі була провідним видом образотворчого мистецтва, відіграючи роль архітектури декору. На підставі аналізу іконографії та стилістики рельєфів із зображенням сцени „Успіння“, а в іншому випадку — „змієподібного дракона“, що походять з Успенського собору, автор дає нову атрибуцію і датування, зокрема відносить їх до XII ст. (С. 112—124).

Рельєфи порталів у храмах Галича і Холма мали відчутний романський характер і свідчать, на думку дослідника, про тісні зв'язки із сусідніми країнами Заходу. Таке твердження належно обґрунтоване, як і те, що галицькі майстри поширювали традиції своєї школи на інших руських землях (С. 126—127).

При розгляді монументального живопису М. Фіголь наголошує на застосуванні в оздобленні інтер'єрів храмів мозаїки і фрески. І хоч твори майже не збереглися, автор на основі фраґментів і опосередкованих літературних джерел висуває кілька слушних припущень щодо технології, тематики і колориту галицьких рукописів.

У третьому розділі окреслено характерні особливості галицької школи іконопису на основі іконографії, стилістики і колориту творів. Аналогічні мистецькі параметри автор простежує в оздобленні рукописної книги, відзначаючи пере-

важання плетінчастого, тератологічного орнаментів та появу фігурних зображень. Їм притаманне поєднання східних візантійських, романських і локальних народних рис (С. 174—176).

М. Фіголь вперше подає докладну типологію виробів кам'яної пластики, знайдених археологами на землях Галича, відзначає частотний ряд поширених тут іконографічних сюжетів, наголошує на подібності кам'яної пластики і металопластики, що, на його думку, не виключало одночасної роботи галицьких майстрів у камені та металі.

Типологічний і художній аналіз творів зроблено у підрозділі „Керамічні плитки, скло, вироби з кістки, металопластики та художні ремесла в архітектурі". Це дало змогу відокремити, наприклад, імпортовані скляні вироби від виготовлених у Галичі. До місцевого виробництва М. Фіголь відносить художні предмети з металу, передовсім численні типи натільних хрестиків, оздоблених виїмчастою емаллю, як такі, що мають виразні семантичні мотиви, спільні з дохристиянськими традиціями (хрестики в колі, хрестики з лунницями тощо).

Автор дослідження арґументовано й переконливо спростовує твердження деяких учених про імпортне походження металевих ювелірних виробів, зокрема бронзового водолія. „Немає сумніву, що бронзовий водолій виконав галицький майстер, який, переосмисливши західноєвропейські та східні впливи, створив цілком ориґінальну річ, що не має аналогій" (С. 135).

Не все вдалося М. Фіголю викласти однаково переконливо. З об'єктивних причин, а саме через брак фактологічного матеріалу, на рівні гіпотези прозвучали міркування про деякі просторові реконструкції архітектурних пам'яток, монументальні розписи, мозаїки тощо. Підрозділи „Металопластика" і „Художня обробка металу" з другого і третього розділів логічно було б об'єднати в один підрозділ. Правда, автор зробив це у дисертаційному варіанті докторської праці, котра успішно була захищена на засіданні спеціалізованої ради при Львівській академії мистецтв.

Загалом учений виконав колосальну роботу, яка стала можливою лише завдяки його всебічній ерудиції не тільки в джерелознавстві й археології, а також у галузі архітектури, образотворчого й декоративно-ужиткового мистецтва.

Книга М. Фіголя „Мистецтво стародавнього Галича" відкрила перед ученими новий напрям досліджень. Її наукові результати матимуть теоретичне і практичне значення для розв'язання й інших проблем мистецтвознавства та суміжних наук.

Михайло СТАНКЕВИЧ

Володимир Александрович. Львівські малярі кінця XVI століття. Студії з історії українського мистецтва.— Львів, 1998.— Т. 2.— 198 с.

На досить скромному тлі наукових праць з історії українського середньовічного мистецтва, які вийшли друком 1998 р., особливої уваги заслуговує книжка Володимира Александровича „Львівські малярі кінця XVI століття", що є другою з черги у задуманій автором серії „Студії з історії українського мистецтва". У

важання плетінчастого, тератологічного орнаментів та появу фігурних зображень. Їм притаманне поєднання східних візантійських, романських і локальних народних рис (С. 174—176).

М. Фіголь вперше подає докладну типологію виробів кам'яної пластики, знайдених археологами на землях Галича, відзначає частотний ряд поширених тут іконографічних сюжетів, наголошує на подібності кам'яної пластики і металопластики, що, на його думку, не виключало одночасної роботи галицьких майстрів у камені та металі.

Типологічний і художній аналіз творів зроблено у підрозділі „Керамічні плитки, скло, вироби з кістки, металопластики та художні ремесла в архітектурі". Це дало змогу відокремити, наприклад, імпортовані скляні вироби від виготовлених у Галичі. До місцевого виробництва М. Фіголь відносить художні предмети з металу, передовсім численні типи натільних хрестиків, оздоблених виїмчастою емаллю, як такі, що мають виразні семантичні мотиви, спільні з дохристиянськими традиціями (хрестики в колі, хрестики з лунницями тощо).

Автор дослідження арґументовано й переконливо спростовує твердження деяких учених про імпортне походження металевих ювелірних виробів, зокрема бронзового водолія. „Немає сумніву, що бронзовий водолій виконав галицький майстер, який, переосмисливши західноєвропейські та східні впливи, створив цілком ориґінальну річ, що не має аналогій" (С. 135).

Не все вдалося М. Фіголю викласти однаково переконливо. З об'єктивних причин, а саме через брак фактологічного матеріалу, на рівні гіпотези прозвучали міркування про деякі просторові реконструкції архітектурних пам'яток, монументальні розписи, мозаїки тощо. Підрозділи „Металопластика" і „Художня обробка металу" з другого і третього розділів логічно було б об'єднати в один підрозділ. Правда, автор зробив це у дисертаційному варіанті докторської праці, котра успішно була захищена на засіданні спеціалізованої ради при Львівській академії мистецтв.

Загалом учений виконав колосальну роботу, яка стала можливою лише завдяки його всебічній ерудиції не тільки в джерелознавстві й археології, а також у галузі архітектури, образотворчого й декоративно-ужиткового мистецтва.

Книга М. Фіголя „Мистецтво стародавнього Галича" відкрила перед ученими новий напрям досліджень. Її наукові результати матимуть теоретичне і практичне значення для розв'язання й інших проблем мистецтвознавства та суміжних наук.

Михайло СТАНКЕВИЧ

Володимир Александрович. Львівські малярі кінця XVI століття. Студії з історії українського мистецтва.— Львів, 1998.— Т. 2.— 198 с.

На досить скромному тлі наукових праць з історії українського середньовічного мистецтва, які вийшли друком 1998 р., особливої уваги заслуговує книжка Володимира Александровича „Львівські малярі кінця XVI століття", що є другою з черги у задуманій автором серії „Студії з історії українського мистецтва". У

виборі тем студій автор керується поставленим перед собою завданням висвітлити найважливіші, ключові моменти історії розвитку українського мистецтва, зокрема малярства. Сам підхід до поставленого завдання, визначений терміном „студії", передбачає акцент на власне науковому розгляді проблеми, який опирається на аналіз фактологічного матеріалу, а не на вільну, есеїстичну його інтерпретацію.

Книжка є першою українською монографією з історії львівського малярства і другою — з історії мистецтва Львова[1]. Досліджуваний період охоплює 1560—1600 роки — час, коли завершувалась еволюція українського середньовічного мистецтва, закладалась і починала розвиватись нова мистецька культура з центром у Львові. Мистецька ситуація Львова аналізується через призму творчих біографій трьох львівських майстрів — українця Лавріна Пухали (Пухальського), вірменина Павла Богуша, поляка Войцеха Стефановського[2], які, за архівними відомостями, вирисовуються провідними митцями того часу. Праця базується, насамперед, на ретельному вивченні джерельних матеріалів — доконечному аспекті дослідження, якщо збережених пам'яток украй мало. З цього погляду вона являє собою найповніший дотепер систематичний виклад архівних матеріалів. Саме систематизація є тим важливим моментом, вихідним для всякої науки, який досі не був належно опрацьований, мав фрагментарний характер. Притаманний авторові метод скрупульозного вивірення фактів, уведених у науковий обіг раніше, часто зобов'язує його до уточнення і верифікації узвичаєних у літературі відомостей. Історія досліджень подається вичерпно, з аналізом тлумачення різними авторами документальних джерел, нерідко — з їх новим насвітленням.

Вперше життєвий і творчий шлях окремих майстрів розглядається на такому широкому тлі західноукраїнської мистецької культури, передусім малярської культури Львова. Їхні біографії „вписуються" у запропоновану і переконливо арґументовану періодизацію еволюції львівського малярства XVI ст., що ґрунтується на „законі одного покоління" з періодом діяльности у межах трьох десятиліть[3].

Пропонується відмінний від дотеперішніх уявлень погляд на мистецький процес у львівському малярстві останньої третини XVI ст. як на загалом кризовий його етап, пов'язаний із кризою всього пізньосередньовічного релігійного мистецтва візантійського родоводу та пожвавленням мистецького життя від 1590-х років, зорієнтованого вже на іншу культуру — культуру західної традиції. (Деякі проблеми, що висвітлюються в книжці, зокрема, питання періодизації львівського малярства та його характеристики автор порушував в опублікованих раніше працях[4].)

---

[1] Див. також: Любченко В. Ф. Львівська скульптура XVI—XVII ст.— К., 1981.

[2] Уперше запропонований тут підхід до студій над спадщиною майстрів львівського малярського осередку автор використав: Aleksandrowycz W. S. Augustyn Pensel — lwowski malarz pochodzenia polskiego z XVI wieku // Przegląd wschodni.— Warszawa, 1992/1993.— T. 2, zesz. 1 (5).— S. 11—32. Найповніше його продовження див.: його ж. Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої третини XVII ст. // Львів: місто — суспільство — культура / За ред. М. Мудрого.— Львів, 1999.— Т. 3.— С. 44—116.

[3] Найдокладніше цю тезу автор обґрунтував у короткому огляді львівського середовища українських малярів XVI ст.: Александрович В. Основні етапи розвитку українського мистецтва до кінця XVIII ст. // III Міжнародний конгрес україністів, Харків, 26—29 серпня 1996 року (філософія, історія культури, освіта). Доповіді та повідомлення.— Харків, 1996.— С. 149—155.

[4] Александрович В. Іконостас П'ятницької церкви у Львові // Львів: Історичні нариси.— Львів, 1996; його ж. Львівське середовище українських малярів у XVI столітті // Центральна і Східна Європа в XV—XVIII століттях: питання соціально-економічної та політичної історії. До 100-річчя від дня народження проф. Дмитра Похилевича.— Львів, 1998.— С. 152.

Центральною постаттю львівського малярства другої половини XVI ст. автор уважає Лавріна Пухалу[5]. Його життєвий шлях простежується упродовж чотирьох десятиліть. „Особистий архів" Пухали налічує більш як сто записів і в цьому сенсі становить виняток серед усіх відомих „архівів" тодішніх майстрів не лише Львова, а й України загалом. Найбільший розділ у книжці, отже, присвячений саме йому. Конкретні пам'ятки з творчої спадщини Пухали не збереглися, і це спонукало дослідника до перегляду всього гіпотетично приписуваного маляреві доробку. Тим самим автор піднімає великий пласт малярської культури кінця 1560-х — початку 1600-х років — від іконостасу Успенської церкви в Наконечному до П'ятницького іконостасу у Львові. Висловлена гіпотеза про авторство Пухали стосовно першого (а тим самим і припущення про львівське походження іконостасу), з яким пов'язується один із найбільших стилістичних напрямів західноукраїнського іконопису другої половини XVI ст., спростовується походженням цих ікон з околиць, віддалених від Львова, та їх стилістичною спорідненістю з групою пам'яток, до яких належить „Благовіщення" 1579 р. майстра Федуска зі Самбора. Архівні відомості, які віднайшов В. Александрович, доповнюють дотеперішні уявлення про деякі менші провінційні малярські осередки і дають підстави говорити про існування у тому часі цілої їх системи у реґіоні між Перемишлем і Львовом[6]. Серед цих осередків був і Самбір, з яким і пов'язується створення наконечненського іконостасу. Цей момент з'ясування творчої біографії Лавріна Пухали має принципове значення для подальших досліджень іконопису окресленого стилістичного кола.

Сумнів щодо участи Лавріна Пухали у створенні деяких приписуваних йому ікон П'ятницького іконостасу базується на часовій неузгодженості створення іконостасу з датою смерти майстра та стилем митця, творчий метод якого склався ще у 1560-х рр. Цей іконостас — зразок малярства нової мистецької системи, її поява пов'язана з наступним поколінням львівських малярів. А Пухала, як доводить автор, — майстер перехідної доби, його покоління лише підготувало ґрунт для новацій.

Заслуговує на увагу припущення В. Александровича про найвірогідніше авторство Пухали стосовно зображення тіла І. Підкови, страченого у Львові 1578 р. (відомості про нього подає італійський очевидець Ф. Талдуччі), — тим самим акцентується забутий епізод історії світського портрету на львівському ґрунті.

Нововиявлені автором документи про особисті стосунки Лавріна Пухали та Івана Федорова посилюють арґументи на користь висновку, який уперше запропонував В. Січинський, — про авторство рисунка ґравюри фронтиспіса Львівського Апостола 1574 р., що може бути єдиним конкретним прикладом його творчости, не потвердженого, однак, ніякими, крім монограми **ЛП**, писемними відомостями.

Докладніше вирисовується життєвий шлях Пухали, важливим моментом якого, за новознайденими фактами, є перебування майстра на Волині та його служба в одного з найвпливовіших представників княжої еліти — брацлавського воєводи, князя Р. Сангушка, що, як слушно зауважує автор, є доказом раннього визнання таланту Пухали.

Дослідження багате виявленими в документах епізодами, що доповнюють вже відомі факти особистого життя Пухали, поглиблюють його образ як непересічної

---

[5] Біографію Л. Пухали з впровадженням до неї комплексу нових відомостей уперше простежено: Александрович В. Соратник першодрукаря // Жовтень.— 1984.— № 8.— С. 97—99.

[6] Матеріали про мережу малярських осередків між Перемишлем і Львовом автор виклав у доповіді, виголошеній на конференції з проблем історії церковного мистецтва Перемиської єпархії в музеї-замку в Ланьцуті у березні 1994 р.

Центральною постаттю львівського малярства другої половини XVI ст. автор уважає Лавріна Пухалу[5]. Його життєвий шлях простежується упродовж чотирьох десятиліть. „Особистий архів" Пухали налічує більш як сто записів і в цьому сенсі становить виняток серед усіх відомих „архівів" тодішніх майстрів не лише Львова, а й України загалом. Найбільший розділ у книжці, отже, присвячений саме йому. Конкретні пам'ятки з творчої спадщини Пухали не збереглися, і це спонукало дослідника до перегляду всього гіпотетично приписуваного маляреві доробку. Тим самим автор піднімає великий пласт малярської культури кінця 1560-х — початку 1600-х років — від іконостасу Успенської церкви в Наконечному до П'ятницького іконостасу у Львові. Висловлена гіпотеза про авторство Пухали стосовно першого (а тим самим і припущення про львівське походження іконостасу), з яким пов'язується один із найбільших стилістичних напрямів західноукраїнського іконопису другої половини XVI ст., спростовується походженням цих ікон з околиць, віддалених від Львова, та їх стилістичною спорідненістю з групою пам'яток, до яких належить „Благовіщення" 1579 р. майстра Федуска зі Самбора. Архівні відомості, які віднайшов В. Александрович, доповнюють дотеперішні уявлення про деякі менші провінційні малярські осередки і дають підстави говорити про існування у тому часі цілої їх системи у регіоні між Перемишлем і Львовом[6]. Серед цих осередків був і Самбір, з яким і пов'язується створення наконечненського іконостасу. Цей момент з'ясування творчої біографії Лавріна Пухали має принципове значення для подальших досліджень іконопису окресленого стилістичного кола.

Сумнів щодо участи Лавріна Пухали у створенні деяких приписуваних йому ікон П'ятницького іконостасу базується на часовій неузгодженості створення іконостасу з датою смерти майстра та стилем митця, творчий метод якого склався ще у 1560-х рр. Цей іконостас — зразок малярства нової мистецької системи, її поява пов'язана з наступним поколінням львівських малярів. А Пухала, як доводить автор, — майстер перехідної доби, його покоління лише підготувало ґрунт для новацій.

Заслуговує на увагу припущення В. Александровича про найвірогідніше авторство Пухали стосовно зображення тіла І. Підкови, страченого у Львові 1578 р. (відомості про нього подає італійський очевидець Ф. Талдуччі), — тим самим акцентується забутий епізод історії світського портрету на львівському ґрунті.

Нововиявлені автором документи про особисті стосунки Лавріна Пухали та Івана Федорова посилюють арґументи на користь висновку, який уперше запропонував В. Січинський, — про авторство рисунка ґравюри фронтиспіса Львівського Апостола 1574 р., що може бути єдиним конкретним прикладом його творчости, не потвердженого, однак, ніякими, крім монограми **ЛП**, писемними відомостями.

Докладніше вирисовується життєвий шлях Пухали, важливим моментом якого, за новознайденими фактами, є перебування майстра на Волині та його служба в одного з найвпливовіших представників княжої еліти — брацлавського воєводи, князя Р. Сангушка, що, як слушно зауважує автор, є доказом раннього визнання таланту Пухали.

Дослідження багате виявленими в документах епізодами, що доповнюють вже відомі факти особистого життя Пухали, поглиблюють його образ як непересічної

---

[5] Біографію Л. Пухали з впровадженням до неї комплексу нових відомостей уперше простежено: Александрович В. Соратник першодрукаря // Жовтень.— 1984.— № 8.— С. 97—99.

[6] Матеріали про мережу малярських осередків між Перемишлем і Львовом автор виклав у доповіді, виголошеній на конференції з проблем історії церковного мистецтва Перемиської єпархії в музеї-замку в Ланьцуті у березні 1994 р.

січної особистости, активного громадського діяча, учасника братського руху боротьби проти національно-релігійних утисків українського населення.

Із першоджерел цитується чимало колоритних життєвих подробиць, що дають відчуття атмосфери тогочасного Львова.

Скромніше представлені „особисті архіви“ Павла Богуша та Войцеха Стефановського, а отже, менше досі висвітлено їхні біографії. В. Александрович акцентує увагу на особливому становищі обох майстрів на тлі львівського малярського середовища: Богуша — як першого відомого у Львові професійного маляра-вірменина, Стефановського — як автора вперше задокументованого світського портрета. Аналіз літератури про П. Богуша у зіставленні з аналізом архівних документів дав змогу авторові виявити інколи непереконливу інтерпретацію окремих повідомлень у джерелах. Завдяки віднайденим документам уперше простежено (звісно, фраґментарно) творчу діяльність Богуша та з'ясовано окремі епізоди його життя упродовж тридцяти п'яти років (1570—1605). Зокрема, автор допускає можливість його близьких контактів з львівським малярем А. Пенселем і вказує на Пенселя як на найвірогіднішого вчителя Богуша. У розділі, присвяченому Богушеві, львівське малярське середовище здебільшого розглядається через призму відомостей, пов'язаних з діяльністю цехових майстрів, до яких він належав. Їхні взаємини нерідко показано у новому, не відомому досі світлі. Окреслюється діапазон видів малярських робіт майстра, творчість якого розвивалась в руслі західноєвропейської мистецької традиції. Крім малярських творів для костелів, зокрема, творів монументальних, він працював над виготовленням декорацій до різних урочистостей. Автор теоретично обґрунтовує причетність П. Богуша до праці в портретному жанрі, покликаючись на згадки про епітафії в описі його майстерні. Натомість піддається сумніву висловлене свого часу твердження Т. Маньковського про діяльність Богуша в книжковій мініатюрі, яке автор сприймає лише як припущення, не підтверджене ні документами, ні пам'ятками.

Факти біографії Павла Богуша у багатьох моментах переплітаються, хоч і не безпосередньо, з біографією Войцеха Стефановського, яка так само простежується від 1570-х рр. Певною мірою розділи про Богуша і Стефановського доповнюють один одного, даючи картину розвитку львівського середовища малярів західноєвропейської традиції перед кінцем XVI ст. В. Стефановський вирисовується як суперник Богуша у професійній кар'єрі. Від середини 70-х років він виконував малярські замовлення міської влади, відсуваючи від замовлень маґістрату інших майстрів. І лише після передчасної смерти Стефановського — здогадується автор — Богуш займає його місце свого роду „першого маляра Львова“.

Критично переглянуті арґументи на користь атрибуції найдавнішого збереженого світського портрета — Стефана Баторія — не підтвердили поширеної дотепер думки про те, що його автор — Войцех Стефановський[7]. Належно вмотивовані заперечення й інших дотеперішніх припущень стосовно творчої спадщини митця, що, однак, не збіднює його образу, який, за новими відомостями, окреслюється повніше, конкретніше визначається його місце в історії львівського малярства. Ці два розділи подають нове насвітлення проблеми малярів західноєвропейської традиції у Львові наприкінці XVI ст., зокрема, малярського цеху.

„Студії“ — перше монографічне опрацювання творчих біографій віддавна відомих, проте фраґментарно вивчених найпомітніших малярів Львова XVI ст. Цією працею започатковано в українському мистецтвознавстві новий підхід дослідженн-

---

[7] Вперше цей погляд обґрунтовано: Александрович В. С. Портретная живопись во Львове в последней четверти XVI в. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1990.— Москва, 1992.— С. 236—238.

ня, опертий на джерелознавстві. Уперше введено у науковий обіг увесь комплекс джерельних даних до біографії згаданих майстрів. Тим самим зроблено помітний внесок у розвиток джерелознавства — чинника, без якого не можуть обійтися дослідники давнього мистецтва і який у багатьох випадках нехтується, здебільшого через копіткість його опанування. Безперечно, В. Александрович зарекомендував себе як найсерйозніший фахівець в Україні у цій ділянці.

Окреслена в „Студіях" проблематика виходить за межі визначеної теми. Дослідження, власне кажучи, належить до узагальнених історико-мистецьких праць. У ньому запропоновано цілком новий погляд на ситуацію у львівському малярському середовищі близько зламу століть, що закладає основу глибокого, всебічного з'ясування питань формування нового львівського малярства XVII ст.

Марія ГЕЛИТОВИЧ

Волинська ікона XVI—XVIII ст. Каталог та альбом/ Під редакцією Сергія Кота.— Київ; Луцьк: Спадщина, 1998.— 102 с.; іл.

Малярська спадщина Волині — винятково цікавого й самобутнього реґіону розвитку української мистецької традиції — досі відома ще дуже мало. Донедавна навіть побутувала думка, що вона загинула майже безслідно, за винятком поодиноких пам'яток. І лише створення у 1980-х рр. трьох колекцій волинського іконопису в музеях Луцька, Острога та Рівного й п'ять наукових конференцій, присвячених вивченню волинської ікони, які у 1994—1998 роках організував Волинський краєзнавчий музей в Луцьку, поклали початок докорінній зміні у поглядах на спадщину волинської малярської школи, які вилилися у її фактичне відкриття.

Головною проблемою студій над спадщиною давнього волинського малярства виступає те, що досі в науковий обіг впроваджено лише поодинокі її пам'ятки. Тому помітною подією стала поява у травні 1998 р. альбому-каталогу волинської ікони XVI—XVIII ст. з експозиції Музею волинської ікони Волинського краєзнавчого музею в Луцьку. Це не лише перша презентація частини найбільшої колекції давнього волинського малярства, а й перше видання, яке так повно, хоч і на матеріалі однієї колекції, демонструє малярську спадщину волинського реґіону.

Формування колекції луцького музею волинської школи іконопису припадає головно на 1981—1986 роки. Натхненником пошукової роботи луцьких науковців був Павло Жолтовський (1904—1986). Гідним завершенням проведених пошуків, реставрації (поки що лише незначної частини збірки) та наукового опрацювання пам'яток стало відкриття 26 серпня 1993 р. у Луцьку Музею волинської ікони як окремого відділу Волинського краєзнавчого музею.

Луцька збірка волинського іконопису має насамперед зразки малярства XVII—XVIII ст. (в колекції зберігається дві ікони „Спаса у славі" XVI ст., цікавіша з них не реставрована, в альбомі відтворено фраґмент — лик під частковим записом). Нечисленність ранніх ікон у збірці не повинна дивувати — на території Волині досі зафіксовано лише трохи більше як три десятки ікон з-перед початку XVII ст., і переважна їх більшість збереглася на території Рівненщини. Таким чином, луцька колекція відтворює картину розвитку релігійної малярської культури на тери-

ня, опертий на джерелознавстві. Уперше введено у науковий обіг увесь комплекс джерельних даних до біографії згаданих майстрів. Тим самим зроблено помітний внесок у розвиток джерелознавства — чинника, без якого не можуть обійтися дослідники давнього мистецтва і який у багатьох випадках нехтується, здебільшого через копіткість його опанування. Безперечно, В. Александрович зарекомендував себе як найсерйозніший фахівець в Україні у цій ділянці.

Окреслена в „Студіях" проблематика виходить за межі визначеної теми. Дослідження, власне кажучи, належить до узагальнених історико-мистецьких праць. У ньому запропоновано цілком новий погляд на ситуацію у львівському малярському середовищі близько зламу століть, що закладає основу глибокого, всебічного з'ясування питань формування нового львівського малярства XVII ст.

Марія ГЕЛИТОВИЧ

Волинська ікона XVI—XVIII ст. Каталог та альбом/ Під редакцією Сергія Кота.— Київ; Луцьк: Спадщина, 1998.— 102 с.; іл.

Малярська спадщина Волині — винятково цікавого й самобутнього реґіону розвитку української мистецької традиції — досі відома ще дуже мало. Донедавна навіть побутувала думка, що вона загинула майже безслідно, за винятком поодиноких пам'яток. І лише створення у 1980-х рр. трьох колекцій волинського іконопису в музеях Луцька, Острога та Рівного й п'ять наукових конференцій, присвячених вивченню волинської ікони, які у 1994—1998 роках організував Волинський краєзнавчий музей в Луцьку, поклали початок докорінній зміні у поглядах на спадщину волинської малярської школи, які вилилися у її фактичне відкриття.

Головною проблемою студій над спадщиною давнього волинського малярства виступає те, що досі в науковий обіг впроваджено лише поодинокі її пам'ятки. Тому помітною подією стала поява у травні 1998 р. альбому-каталогу волинської ікони XVI—XVIII ст. з експозиції Музею волинської ікони Волинського краєзнавчого музею в Луцьку. Це не лише перша презентація частини найбільшої колекції давнього волинського малярства, а й перше видання, яке так повно, хоч і на матеріалі однієї колекції, демонструє малярську спадщину волинського реґіону.

Формування колекції луцького музею волинської школи іконопису припадає головно на 1981—1986 роки. Натхненником пошукової роботи луцьких науковців був Павло Жолтовський (1904—1986). Гідним завершенням проведених пошуків, реставрації (поки що лише незначної частини збірки) та наукового опрацювання пам'яток стало відкриття 26 серпня 1993 р. у Луцьку Музею волинської ікони як окремого відділу Волинського краєзнавчого музею.

Луцька збірка волинського іконопису має насамперед зразки малярства XVII—XVIII ст. (в колекції зберігається дві ікони „Спаса у славі" XVI ст., цікавіша з них не реставрована, в альбомі відтворено фраґмент — лик під частковим записом). Нечисленність ранніх ікон у збірці не повинна дивувати — на території Волині досі зафіксовано лише трохи більше як три десятки ікон з-перед початку XVII ст., і переважна їх більшість збереглася на території Рівненщини. Таким чином, луцька колекція відтворює картину розвитку релігійної малярської культури на тери-

торії нинішньої Волинської области насамперед у XVII—XVIII ст. — у період історії українських земель, пов'язаний з виробленням нового варіанта національної мистецької традиції. Пам'ятки луцької колекції засвідчують, що на території Волинської области процес вироблення, утвердження і розвитку нової релігійної мистецької культури у тогочасному малярстві опирався насамперед на давні місцеві традиції й притаманні волинській мистецькій культурі від самих її початків київські пов'язання. Зіставлення пам'яток музейних збірок волинського малярства переконує, що на території Волині саме в малярських осередках луцького реґіону в XVII — першій половині XVIII ст. мистецький процес набув найцікавіших виявів, полишивши по собі найвидатніші пам'ятки. Такі ікони, як „Спас на престолі з ангелами" з Покровської церкви у Дорогиничах, намісний „Спас" з Іллінської церкви у Камені-Каширському, „Моління" з церкви Різдва Богородиці в Рудці-Козинській, „Преображення" з церкви Казанської ікони Богородиці села Садова чи храмовий „Святий Миколай" з церкви у Колмові, належать до класики українського релігійного малярства. Відзначені пам'ятки різною мірою засвідчують, зокрема, традиційні для Волині київські пов'язання її малярської культури. Видається досить вірогідною думка про можливість київського походження окремих з цих пам'яток, що, цілком очевидно, потребує ретельного всебічного розгляду в кожному окремому випадку[1]. Вперше зібрані в альбомі у доброму поліграфічному відтворенні пам'ятки високого професійного рівня засвідчують відкриття зовсім не відомого досі явища, яке належить до найважливіших здобутків української мистецької традиції розглядуваного періоду.

Проте альбом засвідчує не лише цей напрям релігійного малярства — у ньому досить повно репрезентована творчість майстрів провінційних осередків, які вже у XVI ст. відігравали помітну роль у мистецькому житті волинського реґіону[2].

Серед важливих відкриттів альбому варто окремо згадати вперше впроваджену в літературу ікону першої половини XVII ст. „Зішестя Святого Духа" з церкви у Ковелі — вона передає традицію відомих на Волині лише за документальними свідченнями розписів дерев'яних церков і в цьому сенсі унікальна.

Вихід такого видання не можна не вітати — для сьогоднішньої української науки він є явищем, на жаль, винятковим. Звичайно, не все в альбомі до кінця витримано на належному рівні — це стосується як поліграфії (окремі репродукції явно не дуже вдалі), так і макетування. Щодо останнього, то складається враження, що видавці ніяк не могли спинитися на остаточній концепції, внаслідок чого у добротно підготовленому альбомі весь час „вибиваються" елементи модного жур-

---

[1] Питання про київські зв'язки волинського малярства на прикладі широкого кола пам'яток кінця XVII — першої половини XVIII ст. поставлено: Александрович В. Малярське середовище Луцька та навколишніх монастирів біля перелому XVII—XVIII ст. // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П. М. Жолтовського, 23—24 листопада 1994 року.— Луцьк, 1994.— С. 13—15. Найдокладніше його розглянуто у зв'язку з творчістю Йова Кондзелевича: Александрович В. „Легенда Йова Кондзелевича". Вступ до студій над творчістю майстра на Волині // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції, м. Луцьк, 17—18 грудня 1997 року.— Луцьк, 1997.— С. 6—23.

[2] Проблему малярських осередків Волині найдетальніше розглянуто: Александрович В. Малярі та мережа малярських осередків Волині XVI століття // Волинська ікона: питання історії, вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції, м. Луцьк, 12—13 грудня 1996 року.— Луцьк, 1996.— С. 5—13; його ж. Словник малярів Волині XVI—XVII століть // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27—28 серпня 1998 року.— Луцьк, 1998.— С. 45—68.

налу, насамперед власне у макетуванні. Вади останнього впадають у вічі вже на титулі, де на тлі щедрого золота губиться мініатюрна репродукція голови камінь-каширського Спаса — шедевру, який прикрасив би палітурку не лише альбому, а й історії українського мистецтва. Так само не зрозуміло, для чого до професійно написаного вступу (до речі, першого огляду волинського іконопису) додано якийсь уривок „апокрифічного“ тексту з претензією в двох словах пояснити, як малюється ікона. Як видається, не зовсім вдало вибрано шрифт та макет каталогу — тут у літературі вже склалася своя традиція, й шкода, що видавці не вважали за потрібне ознайомитись з нею і скористатися з її здобутків. Надто нав'язливо презентується й авторський „іконостас“ в кінці альбому. А кольорове фото музейного колективу та ще й на тлі царських врат і в зіставленні з фраґментом нереставрованої ікони Спаса XVI ст. — явний несмак, якому не місце у такому виданні.

Загалом же, тим більше в ситуації останніх літ розвитку історико-мистецьких досліджень в Україні, луцькому альбомові немає ціни. Він не тільки остаточно утверджує факт відкриття великої малярської традиції Волині, вперше презентуючи її на загалом належному рівні, а й здатний послужити одним із важливих стимулів продовження та дальшої активізації досліджень над малярською спадщиною волинського реґіону, вивчення якої лише розпочинається.

Ігор ЛИЛЬО

Ikona karpacka. Album wystawy „Ikona karpacka“ w Parku Etnograficznym w Sanoku / Teksty naukowe Jerzy Czajkowski, Romuald Grządziela, Andrzej Szczepkowski.— Sanok, 1998.— 192 s.; il.

Успіхи польських дослідників у вивченні спадщини іконопису, збереженої на території південно-східних та східних районів Республіки Польщі — теренах історичних Перемиської та Холмсько-Белзької єпархій, загальновідомі. За останні чверть століття опубліковано цілий ряд каталогів, каталогів виставок, альбомів, десятки статей[1]. Суттєвим поповненням цього обширного переліку покликане стати найновіше повне видання ще однієї колекції — Музею народного будівництва у Сяноку.

Збірка сяноцького скансену у своїй найдавнішій частині відома в Україні з пам'яток, що прикрасили київський альбом українського середньовічного іконопису 1976 р.[2] Восени 1998 р. музей вперше виставив майже всю колекцію. У її складі двадцять три ікони XV—XVI ст., а переважають пам'ятки XVII—XVIII ст., виставлено також зразки релігійного малярства XIX — початку XX ст. До відкриття виставки видано альбом з відтвореннями у кольорі всіх експонованих пам'яток, що робить його унікальним навіть у багатій польській літературі. До видання

[1] Досить повний, хоч і не вичерпний підбір відповідної літератури з-перед 1995 р. див.: Kruk M. Stan badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym XV—XVI wieku // Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej. Kraków, maj 1994 / Pod redakcją Jana K. Ostrowskiego.— Kraków, 1995.— S. 45—55.

[2] Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— К., 1976.— Іл. L, LV, LVI, LVII, LXII, LXIV.

налу, насамперед власне у макетуванні. Вади останнього впадають у вічі вже на титулі, де на тлі щедрого золота губиться мініатюрна репродукція голови камінь-каширського Спаса — шедевру, який прикрасив би палітурку не лише альбому, а й історії українського мистецтва. Так само не зрозуміло, для чого до професійно написаного вступу (до речі, першого огляду волинського іконопису) додано якийсь уривок „апокрифічного“ тексту з претензією в двох словах пояснити, як малюється ікона. Як видається, не зовсім вдало вибрано шрифт та макет каталогу — тут у літературі вже склалася своя традиція, й шкода, що видавці не вважали за потрібне ознайомитись з нею і скористатися з її здобутків. Надто нав'язливо презентується й авторський „іконостас“ в кінці альбому. А кольорове фото музейного колективу та ще й на тлі царських врат і в зіставленні з фраґментом нереставрованої ікони Спаса XVI ст. — явний несмак, якому не місце у такому виданні.

Загалом же, тим більше в ситуації останніх літ розвитку історико-мистецьких досліджень в Україні, луцькому альбомові немає ціни. Він не тільки остаточно утверджує факт відкриття великої малярської традиції Волині, вперше презентуючи її на загалом належному рівні, а й здатний послужити одним із важливих стимулів продовження та дальшої активізації досліджень над малярською спадщиною волинського реґіону, вивчення якої лише розпочинається.

Ігор ЛИЛЬО

Ikona karpacka. Album wystawy „Ikona karpacka“ w Parku Etnograficznym w Sanoku / Teksty naukowe Jerzy Czajkowski, Romuald Grządziela, Andrzej Szczepkowski.— Sanok, 1998.— 192 s.; il.

Успіхи польських дослідників у вивченні спадщини іконопису, збереженої на території південно-східних та східних районів Республіки Польщі — теренах історичних Перемиської та Холмсько-Белзької єпархій, загальновідомі. За останні чверть століття опубліковано цілий ряд каталогів, каталогів виставок, альбомів, десятки статей[1]. Суттєвим поповненням цього обширного переліку покликане стати найновіше повне видання ще однієї колекції — Музею народного будівництва у Сяноку.

Збірка сяноцького скансену у своїй найдавнішій частині відома в Україні з пам'яток, що прикрасили київський альбом українського середньовічного іконопису 1976 р.[2] Восени 1998 р. музей вперше виставив майже всю колекцію. У її складі двадцять три ікони XV—XVI ст., а переважають пам'ятки XVII—XVIII ст., виставлено також зразки релігійного малярства XIX — початку XX ст. До відкриття виставки видано альбом з відтвореннями у кольорі всіх експонованих пам'яток, що робить його унікальним навіть у багатій польській літературі. До видання

[1] Досить повний, хоч і не вичерпний підбір відповідної літератури з-перед 1995 р. див.: Kruk M. Stan badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym XV—XVI wieku // Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej. Kraków, maj 1994 / Pod redakcją Jana K. Ostrowskiego.— Kraków, 1995.— S. 45—55.

[2] Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис.— К., 1976.— Іл. L, LV, LVI, LVII, LXII, LXIV.

видання входять три „наукові тексти“ (С. 5—28), власне альбом (203 ілюстрації) колекції (С. 33—156), короткий каталог (С. 157—188), словник термінів (С. 189—190) та бібліографія (С. 191).

Нове видання не можна не вітати, проте навіть побіжний огляд показує, що на його сторінках знайшли місце цілий ряд фактів та погляди, які потребують уточнень, критичної перевірки і верифікації. Не претендуючи на ущемлення права авторів на власні погляди та інтерпретації, не можна не зазначити, що, не бракує у рецензованій праці міркувань і висловлювань, з наукового погляду не зрозумілих.

Почнімо з бібліографії. Її вибір має певні довільності, внаслідок чого опущено позиції, для сяноцької збірки справді важливі. Зокрема, важко зрозуміти брак у переліку літератури згадуваного київського альбому українських ікон, у якому, як зазначалося, репродуковано декілька найстаріших пам'яток збірки, чи одинокої спеціальної статті Р. Біскупського про музейну ікону „Моління“[3]. Ряд позицій бібліографії передано довільно (перша із статей Р. Біскупського, перша з монографій М. Ґембаровича). Навіть при виданій у музейному збірнику статті Р. Ґжондзелі не вказано тому. Не обійшося і без курйозу: у назві статті Т. Маньковського та журналу, в якому вона була опублікована, насправді фіґурує не червінська земля у Польщі, а земля червенська — Червона Русь.

Низка фактичних неточностей виступає у термінологічному словнику. Окреслення Архиєрея (Великого Архиєрея) прислуговувало Христу не лише у старохристиянській літературі, а й в іконографії XVII—XVIII ст., на що, зокрема, вказують музейні ікони (№ 86, 176, 193). Коментар до останньої позиції стверджує, що ця тема розроблена лише у XIX ст. Єпитрахиль носять не лише владики, а й священики. У східнохристиянській іконографії знаряддя страстей не обов'язкові в іконографії Уготованого престолу (Етимасії). При окресленні Мандиліону (Нерукотворного образу) не вказано його походження як відбитку лику Христа, що зробив Він сам. При окресленні іконографії Платитери не зазначено, що вона передавала ідею втілення; зображення Христа у диску в ній не було обов'язковим — його немає на музейних іконах (№ 37, 162). Саккос носять лише представники найвищої церковної ієрархії, починаючи від архиєпископа (єпископам та архимандритам він не належить). Ставропігія стосується не лише монастирів, а й братств, і означає підпорядкування патріархові, а не також синодові єпископів. Термін „тіара“ належить виключно до корони пап і не застосовується у православній церкві (пор. № 14). Клейма — це не мальовані чи різьблені чотиристоронні поля, виділені обрамленням з ікони, а поля з додатковими зображеннями по краях головного, найчастіше — в житійних іконах. Мафорій у православній традиції не мав каптура і не прислуговував ченцям — це жіночий плащ і — найчастіше — у Богородиці. Перелік недоречностей можна продовжити, проте і наведені приклади засвідчують дуже „своєрідне“ розуміння багатьох понять церковної термінології.

Неточності чи очевидні помилки трапляються і в каталожній частині. Вже традиційною недоречністю є окреслення Богородиці Одигітрії у зв'язку з дорогою (№ 1) — насправді вона несе ідею втілення, тому мова може бути лише про Провідницю на шляхах до Христа, як це вказано далі (№ 39). Цілком безпідставний характер має версія походження подвійної святкової ікони „Благовіщення/В'їзд до Єрусалима“ як фраґменту крила диптиху (№ 3; пор. с. 15). Помилковим є твердження про появу молінь в іконостасах лише XIII ст. — житіє святого

[3] Biskupski R. Deesis z Paszowej — próba datowania // Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku (далі — MMBL).— Sanok, 1985.— N 28.— S. 76—88.

Алімпія Печерського віднотовує пентаморфон у Києві вже для зламу XI—XII ст.[4] „Спас нерукотворний" 1664 р. з церкви святих Кузьми і Дем'яна в Крампній навряд чи справедливо розглядати як прояв західного впливу на іконопис — скоріше, це праця провінційного майстра латинської традиції. Помилковим є твердження про пізню (XVII ст.) появу в реґіоні іконографії Богородиці, відомої у давнішій літературі як Елеуса (№ 33), — збереглося три такі ікони з-перед XVII ст. — XV ст. з церкви святого Миколая у Стороневичах біля Перемишля (Музей народної архітектури і побуту у Львові)[5] та дві пізніші — з церков святого Миколая в Тур'ї[6] і Різдва Богородиці у Лісковатому[7] (обидві — Національний музей у Львові, далі — НМЛ). Застарілим є тлумачення іконографії „Покрову Богородиці" як видіння Андрія Юродивого — насправді вона присвячена прославленню Богородиці Заступниці[8]. Ряду уточнень вимагає коментар до іконографії святих Антонія і Феодосія Печерських. Київський монастир дістав назву Печерського не від того, що „mnisi byli wcześniej w pieczarze", а від комплексу печер, які входять до нього. Феодосій Печерський ніяк не може бути творцем уставу унійних василіянських монастирів. Дарма приписано київським святим в улюцькому іконостасі ідею потвердження унії, і, звичайно, марно віддавати василіянам визнання обох святих своїми патронами й впровадження їх до іконостасів. Василіяни спиралися на латинську, а не на київську традицію, а в програмах іконостасів святі Антоній та Феодосій Печерські засвідчені щонайпізніше для початку XVI ст. в моліннях[9] (!). Не відповідає дійсності твердження (№ 126) про популярність зображень Бога Отця у XVI—XVIII ст. з введенням до іконостасів композицій „Новозавітна Трійця" (рос. „Отечество") — такі не відомі, а самостійні зображення Бога Отця поширилися лише у XVII ст. за умов латинізації. З фактичних помилок треба вказати на визначення як зображення святого Григорія однієї з декількох музейних ікон святого Миколая традиції віленської ґравюри „Святий Іван Золотоустий" Івана Щирського 1682 р.[10] Музейне зображення святого Йосафата (№ 203) є реплікою відомої ікони львівського маляра Модеста Сосенка.

Численні неточності вказують на плутання в основоположних поняттях. Не можна не вказати й на неузгодженість в інтерпретації тем у позиціях, які опрацьовували Р. Ґжондзеля та А. Щепковський.

Ряду пам'яток запропоновано необґрунтоване датування. Так, традиційно датована зламом XV—XVI ст. подвійна празникова ікона віднесена до XV ст., хоч належить радше вже до наступного століття, як і Моління з церкви Собору Бого-

---

[4] Абрамович Д. Києво-печерський патерик (вступ, текст, примітки).— К., 1931.— С. 176—177.

[5] Шамардина Н. В. Умиление из Стороневичей (к вопросу о перемышльской школе иконописи) // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990.— Москва, 1992.— С. 225—234.

[6] Свєнціцкий-Святицький Н. Ікони Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1929.— Табл. 124, № 204.

[7] Свєнціцька В. І. Українське станкове малярство XIV—XVI ст. і традиції візантійського мистецтва // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період.— К., 1983 (ненумерована репродукція в блоку ілюстрацій на с. 32).

[8] Александрович В. Старокиївський культ Богородиці Заступниці й становлення іконографії Покрову Богородиці // Mediaevalia ucrainica: ментальність та історія ідей.— К., 1994.— Т. 3.— С. 47—67; його ж. Иконография древнейшей украинской иконы Покрова Богоматери // Byzantinoslavica.— Praga, 1998.— T. LIX, fasc. 1.— C. 125—135.

[9] Biskupski R. Deesis na jednym podobraziu w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku // MMBL.— Sanok, 1985.— N 28.— S. 107.

[10] Степовик Д. В. Іван Щирський— К., 1988.— С. 47.

родиці в Пашовій. Не можна погодитись з датуванням XVI ст. житійної ікони святої Параскеви Тирновської з церкви у Крампній та тронного Пантократора з церкви святої великомучениці Параскеви у Маляві, виконаних цілком в традиціях другої половини XV ст. Думаємо, що невиправданим є датування тільки XVI ст. „Богородиці" з церкви апостолів Петра і Павла у Нагорянах, як і близьких до неї ікон з костелу в Рудках (місцезнаходження невідоме) та з церков святої Параскеви у Панишах (Історичний музей у Сяноку) і Берегах-Долішніх (НМЛ), — вона навряд чи може бути набагато молодшою за ті, що з'явилися на зламі століть. Невиправданим є прийняте датування пам'яток в межах століття: не кажучи про пізніші часи, навіть для XV—XVI ст. можна пропонувати докладніші часові рамки.

Вступні наукові тексти фактично не є впровадженням у збірку як комплекс пам'яток малярства з певної території, що засвідчує його розвиток упродовж п'яти століть. Такі тексти, здається, приречені бути викладами з історії та історії мистецтва, хоч, як показує досвід, — річ це досить „небезпечна".

„Слово про історію" директора музею Є. Чайковського у другому абзаці згадує похід святого Володимира Великого „ку ляхом" 981 р. „jak głosi zapis w latopisie Prawdy Ruskiej"[!] Окреслення загальновідомого джерела не може не дивувати, як і дальший вибір подаваних фактів. Автор явно не мав наміру звертатися до історії Галицько-Волинського князівства, поширення церковної і релігійної мистецької традиції київського родоводу. У тексті акцентується насамперед угорський момент, наплив населення на терени пограниччя та волоський елемент, й історія стає виключно історією волоської колонізації. У ній не знайшлося місця хоча б для згадки про перемиську владичу катедру, якій підлягала навіть частина території нинішньої Словаччини та Закарпаття, розвиток парафіяльної мережі. Немає і натяку на міські осередки та їх роль у поширенні релігійної мистецької культури в гірських теренах розселення сільського люду. Навіть роль польського елементу на відповідних теренах не виділяється, за винятком хіба що більш ніж дискусійного твердження про рівні позиції Церкви і Костелу в Польщі від середини XIV ст. (С. 5). Запропонована „історія" — тільки дуже своєрідно скомпоновані витяги із значно ширшого історичного процесу. Саме на такій основі й тільки у такому контексті трактується далі іконопис реґіону. Директор-„pomysłodawca" дав щодо цього цілком конкретні настанови: „Cerkwie budowali lokalni majstrowie. Natomiast ikony [...] należało sprowadzać". І хоч сільських громад, цілком очевидно, ніколи не стало б на спровадження їх за сотні кілометрів й історія світового мистецтва не знає випадку, коли обширний реґіон століттями забезпечував такі потреби виключно „за тридев'ять земель", автор переконаний: „najstarszych pracowni malarstwa ikonowego trzeba szukać w kręgu kultury bizantyńskiej. Wytwory tych pracowni docierały naprzód na Ruś, a potem — w związku z osadnictwem wołoskim — do krain karpackich". Звичайно, у контексті так поданого „феномена волоської колонізації" нічого іншого, крім волоського імпорту, серед ікон, збережених на „переповнених" волохами теренах, бути не може.

Під цим „пресом історії" ікони поділено на православні (до кінця XVI ст.) та поунійні, і таким чином просто зліквідовано проблему тривалого, до кінця XVII ст., невизнання унії й цілком очевидного продовження православної мистецької традиції. Розглядаючи православну ікону, Р. Ґжондзеля констатує: „Zachowane ikony z XV wieku pochodzą wyłącznie ze wsi, zakładanych na prawie wołoskim", знаходячи „типово волоські" форми (С. 14) навіть у церквах (чого не побачив ніхто з істориків дерев'яного церковного будівництва), хоч у самій Волощині дерев'яна церковна архітектура невідома. Тому й тутешні малярі — від першого виділеного

автора комплексу ікон з церкви святого Дмитра у Жогатині („był prawdopodobnie jednym z wielu malarzy pracujących w mołdawskich i wołoskich monasterach") — теж виключно молдавани і волохи (С. 15). З подальшого випливає, що ніяких інших майстрів, крім як з Сучави, де були митрополія „do 1539 roku również dla Rusi Halickiej" [!], бути не могло. Захопившись конспективним викладом пізньої (XVI ст.) історії молдавського релігійного малярства, авторка навіть Феофана Грека спровадила до Московії через... Молдавію. Лише елементи проросійських настроїв знайшли собі місце у цьому „молдавському потопі", але тільки як епізод про вплив на Молдавію [!] та територію Польщі [!] рішень Стоглавого собору 1551 р. в Москві (як виявляється, — „siedzibie głowy Kościoła Prawosławnego po upadku Bizancjum" [!] (С. 15—16).

Показова „метода" реалізована і в пропозиції реконструкції іконостасу, яка черговий раз нехтує усю східнохристиянську традицію. За Р. Ґжондзелею, він має неймовірно розбудовану праву сторону через обов'язкове вміщення праворуч від ікони Христа (її могло замінювати „Преображення" [!]) ікони архангела Михаїла [!], якого, правдоподібно, „czasem zastempuje św. Jerzy i św. Dymitr", й лише тоді — храмового образу. У викладі авторки найпоширенішу четверту ікону намісного ряду іконостасу — „Святого Миколая" — могла заступати свята Параскева Тирновська [!?], намісну „Богородицю Одигітрію" — „Поклін волхвів" [!?], а „Архангела Михаїла", якщо він був храмовою іконою, — „Преображення", „Сходження в ад", „Святий Василій Великий" або ж „Свята великомучениця Параскева" (С. 14—15). Цей цілковитий сумбур випливає тільки з частково реалізованого на виставці намагання втиснути всі ікони колекції в один ансамбль. На легкість оперування основоположними поняттями теологічної та іконографічної традиції вказує й твердження про перенесення апостольського ряду до намісної ікони Богородиці Одигітрії (С. 15), за яким стоїть нез'ясоване досі явище, засвідчене лише трьома відомими іконами. За авторкою, власне апостоли мали демонструвати первісний варіант іконографії й лише у XVI ст. їх нібито мали замінити пророки (С. 16). При такій цілковитій „гуманістичній анархії" у поводженні з історичними фактами, теологічною та іконографічною традицією, пам'ятками, звичайно, не може бути мови ні про яку наукову критику викладеного.

Огляд пам'яток XVII—XX ст. професійніший і більше відповідає завданням вступного тексту до альбому. „Ikona pounijna" у баченні А. Щепковського виступає як наслідок унії, але, не лише церковної Берестейської, а й Люблінської, що разом „w istotny sposób zadecydowały o charakterze sztuki Kościoła wschodniego w Polsce". На молдавський момент немає і натяку, оскільки „przybrała na sile ekspancja (sic!) kultury polskiej, niosąca na Ruś dorobek „złotego wieku", polskiego renesansu". Як виявляється, тільки „z powstaniem nowego, grecko-katolickiego kościoła nastąpiło uniezależnienie się miejscowego malarstwa ikonowego od tradycji bizantyńskiej. Ikona stała się wytworem sztuki lokalnej". У XVII ст. „zapotrzebowanie na ikony gwałtownie wzrosło co prawdopodobnie było konsekwencją powstania nowego kościoła... Ikonostas XVII-wieczny wydaje się być konsekwencją powstania nowego, grecko-katolickiego wyznania" (С. 18, 19). З цих цитат однозначно випливає, що акцентується лише унійний аспект, до якого притягається уся сукупність багатопланових явищ мистецької культури й видається за виключний результат унії, хоч і визнається неможливість визначення православного чи уніатського характеру ікони (С. 17). З таким підходом автор не міг побачити, що виведена у його візії „благодатна заміна" означала насправді неухильне перетворення іконопису у явище глибоко провінційне.

Так мається справа з конкретними фактами. На жаль, перше, що показує альбом, — надумані проблеми наукового опрацювання матеріалу. Виразно впадає

у вічі наполегливе намагання *чогось не сказати*, через яке його творці витворили для себе дивну резервацію, практично позбавлену *усього комплексу* природних взаємозв'язків, — невід'ємної складової мистецького процесу. Тому навіть там, де присутнє звернення до проблем мистецьких контактів, позбавлені власного конкретного історичного контексту, вони виступають радше в анекдотичному трактуванні, як „роль Сучави" чи „московських впливів". Зрештою, ідея „резервації" неминуче виплавае з визначального для авторів погляду на спадщину місцевого іконопису як „ікону карпатську". Витворений у краківському середовищі з початком 70-х рр., сам термін автоматично передбачає виключення з кола дослідження цілого комплексу понять і явищ реального історичного процесу. Не прийнято серед поборників „ikony karpackiej" згадувати, що східне християнство на тутешніх теренах — київської традиції. При визнанні, що вони „już od XI wieku podlegały strukturom cerkwi prawosławnej" (С. 5) цілеспрямовано свідомо замовчується, що це — київська церква. Навряд чи ситуація потребує коментарів... Це намагання вперто „недобачити" історичні корені місцевої релігійної мистецької культури подиктувало цілковите ігнорування кількавікового історичного процесу, органічне продовження якого демонструють публіковані пам'ятки. Наслідком стало витворення у відповідно налаштованих головах враження пустки, ретельно заповнюваної спочатку „молдавським", а згодом — унійним впливами...

При таких вихідних позиціях не може бути мови про студії пам'яток і виведення з них об'єктивних закономірностей розвитку історично-мистецького процесу. Їх замінює відоме демонстрування власної „великопанськости" серед назавжди диких тубільців з неодмінною приправою завідомо міфічної „цивілізаційної місії" (хай навіть молдавської!). Результатом є „історія, якої не могло бути", але котра комусь надто до вподоби. Чергове прикре непорозуміння з чималих зусиль і затраченої праці? Але чи тільки? Чи свідома позиція, яка неухильно веде до такого результату, може бути окреслена тільки таким чином?

Володимир СТЕФАНОВИЧ

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

20. Фелон „Собор архангела Михаїла". XVIII ст. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „у прикріп", „шов" по мотузці, обличчя шиті „по контуру" на саєті.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра.
21. Єпитрахиль. Фрагмент. Початок XVIII ст. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою", обличчя мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра.
22. Фелон „Зішестя Святого Духа". 1726 р. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою", обличчя мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра.
23. Опліччя фелона „Вінчання Богоматері". 1764 р. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою", обличчя й фігури мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра.
24. Благовіщення. Фрагмент фелона „Преображення". Середина XVIII ст. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою", обличчя мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра.
25. Фелон „Тайна вечеря". 1773 р. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою", обличчя мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра.
26. Ігуменя Олена (?). Фрагмент фелона „Св. Володимир та Ольга". *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою", обличчя мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра.
27. Черниця Піора Глібова. Фрагмент фелона „Життедайне джерело". 1753 р. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою", обличчя мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра.
28. Фелон. Фрагмент. Друга половина XVIII ст. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою", обличчя мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра.
29. Фелон. Фрагмент. Кінець XVIII ст. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою", обличчя мальовані.* Майстерні Ніжинського Введенського монастиря. Чернігівський історичний музей.
30. Палиця „Св. Афанасій". *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою", обличчя мальовані.* Майстерні Києво-Флорівського монастиря. Києво-Печерська лавра.
31. Палиця „Преображення". XVIII ст. *Оксамит, золоті та срібні нитки, „за картою", обличчя мальовані.* Новгород-Сіверський Спасопреображенський монастир. Чернігівський історичний музей.

До статті ***В. Делюги***

32. Увірення апостола Фоми. Постилла. 1557 р. Краків (№ 1).
33. Увірення апостола Фоми. Євангеліє. 1636 р. Львів (№ 2).
34. Петер де Йоде. Прибивання до хреста (№ 3).
35. Прибивання до хреста. Львів. Каплиця Боїмів (№ 4).
36. Адріан Коллларт. Прибивання до хреста (№ 5).
37. С. а Больсферт. Св. Катерина (№ 6).
38. Св. Катерина. Національний музей у Варшаві (№ 7).
39. Київський майстер. Втеча до Єгипту (№ 8).
40. Корнеліс Ґалле. Втеча до Єгипту (№ 9).
41. Христос Виноградар. Київ. Національний художній музей (№ 10).

До статті ***Д. Крвавича***

42. Йоан Пінзель. Геракл, що вбиває гідру. Скульптура аттика ратуші у Бучачі. 1751 р. *Вапняк.* Фото Г. Логвина. 60-ті роки XX ст.
43. Йоан Пінзель. Св. Йосиф. 1760 р. *Дерево, левкас.* Городенка. Костел.
44. Йоан Пінзель. Св. Юрій вбиває дракона. Статуя на фасаді собору св. Юра у Львові. 1761 р. *Вапняк.*
45. Йоан Пінзель. Св. Анастасій. Статуя на фасаді собору св. Юра у Львові. 1761 р. *Вапняк.*
46. Йоан Пінзель. Авраам. Фрагмент фігури з композиції „Жертва Ісаака". 1762 р. *Дерево, поліхромія, позолота.* Годовиця біля Львова.
47. Йоан Пінзель. Іван Богослов. Фрагмент фігури. 1762 р. *Дерево, поліхромія, позолота.* Годовиця біля Львова. Музей Івана-Георгія Пінзеля у Львові.

48. Антон Осинський. „Це людина“. 1759 р. *Дерево, поліхромія, позолота.* Львів. Костел домініканців. У 1945 р. вивезена до Ґданська, зберігається у костелі св. Миколая.
49. Франціск Оленський. Христос Пантократор. 70-ті роки XVIII ст. *Дерево, поліхромія, позолота.* Головний вівтар Успенської церкви у Львові.
50. Франціск Оленський. Св. Ангел-охоронець. 1761 р. *Дерево, поліхромія, позолота.* Монастириська. Костел. Головний вівтар.
51. Михайло Філевич. Путті зі щитом. Декоративна композиція на сходах до собору св. Юра у Львові. 70-ті роки XVIII ст. *Вапняк.*
52. Михайло Філевич. Статуя святої. Фраґмент. 70—80-ті роки XVIII ст. *Дерево, левкас.* Національний музей у Львові.
53. Матвій Полейовський. Статуя єпископа. 80-ті роки XVIII ст. *Дерево, левкас.* Головний вівтар латинської катедри у Львові.
54. Сисой Шалматов. Мадонна з дитиною. 70-ті роки XVIII ст. *Дерево, поліхромія.* Церква в с. Чоповичах. Київський музей українського мистецтва.

*До статті **Л. Купчинської***

55. Венцель Антон Кауніц. 50-ті роки XVIII ст.
56. Віденська Академія образотворчих мистецтв. Головний корпус. Друга половина XIX ст.
57. Франц Антон Маульберч. Автопортрет. 1794 р.
58. Густав Клімт. Фото. 1908 р.
59. Теофіл Копистинський. Автопортрет. Близько 1872 р.
60. Микола Івасюк. Автопортрет. 1887 р.
61. Корнило Устиянович. Фото. 1890-ті роки.
62. Юліян Панькевич. Фото. 1890-ті роки.
63. Кароль Швейкарт. Автопортрет. Початок XIX ст.
64. Ян Морачевський. Автопортрет. 1817 р.
65. Анджей Ґрабовський. Автопортрет. 1862 р.
66. Станіслав Рейхан. Автопортрет. Кінець XIX ст.

*До матеріалу **Р. Забашти***

67—69. Антропоморфні скульптури епохи палеоліту.
70. Картосхема місць виявлення статуй-стел на теренах Верхньої Наддністрянщини.
71. Картосхема поширення антропоморфних стел доби міді—бронзи у Північному й Південно-Західному Надчорномор'ї (за Д. Телегіним).

*До матеріалу **Н. Козака***

72. Навернення Савла. Рельєф. Друга половина XI — початок XII ст. Київ. Музей археології НАН України.
73. Св. Нестор і св. Дмитро. Рельєф. Друга половина XI — початок XII ст. Москва. Державна Третьяковська галерея.
74. Св. Георгій і св. Федір. Рельєф. Друга половина XI — початок XII ст. Київ. Національний заповідник „Софія Київська“.
75. „Історія волхвів“. Мініатюра зі „Слова на Різдво“. Візантія. Третя чверть XI ст. Єрусалимська патріарша бібліотека.
76. Явлення Архангела Валаамовій ослиці. Фреска. Перша половина XI ст. Михайлівська нава Софії Київської.
77. „В'їзд імператора“. Монета. Рим. 296—298 роки. Лондон. Британський музей.
78. Св. Георгій (?). Рельєф. 1194—1197 роки. Дмитріївський собор у Володимирі-на-Клязьмі.
79. Стела Ескіна і Архія. Рельєф. Боспорське царство. Перша половина I ст. Санкт-Петербурґ. Державний Ермітаж.
80. Стела Перігена, сина Асклепіада. Рельєф. Боспорське царство. I ст. Санкт-Петербурґ. Державний Ермітаж.
81. Парфянський вершник. Рельєф. Іран (Парфянське царство). I—II ст. Париж. Лувр.
82. Теодорікс переслідує оленя до пекла. Рельєф. Італія. XII ст. Західний портал храму св. Зенона у Вероні.

До матеріалу ***Х. Маковецької***

83. Апостол Павло. Оброшине Львівської обл. Перша третина XVII ст. *Дерево, поліхромія, позолота.* Національний музей у Львові.
84. Херувим. Фраґмент. Оброшине Львівської обл. Перша третина XVII ст. *Дерево, поліхромія, позолота.* Національний музей у Львові.
85. Св. Цецилія. Фраґмент. Оброшине Львівської обл. Перша третина XVII ст. *Дерево, поліхромія, позолота.* Національний музей у Львові.

До матеріалу ***Г. Кос***

86. Декор фасаду кам'яниці Бандінеллі. XVII ст. *Білий камінь.* Львів.
87. Декоративна різьба світлиці „Чорної кам'яниці". XVII ст. *Білий камінь.* Львів.
88. Портал „Чорної кам'яниці". Інтер'єр. 1614 р. *Білий камінь.* Львів.
89. Дрібна пластика палацу Корнякта. Кінець XVI ст. *Білий камінь.* Львів.
90. Меморіальна таблиця церкви св. Онуфрія. XVII—XVIII ст. *Білий камінь.* Львів.

До матеріалу ***Н. Никитенко***

91. План Софійського собору. 1810 р.
92. Розпис над ракою св. Макарія у Михайлівському приділі Софії Київської. XVII—XVIII ст.
93. Рака св. Макарія у Софії Київській. Рисунок А. ван Вестерфельда. 1651 р.
94. Загальний вигляд Софії Київської зі сходу. Рисунок А. ван Вестерфельда. 1651 р.
95. Південний фасад Софії Київської. Рисунок А. ван Вестерфельда. 1651 р.

До матеріалу ***В. Вуйцика***

96. Іван Щуровський. Царські врата. 1778 р. Святомиколаївська церква василіянського монастиря у Крехові.
97. Іван Щуровський. Castrum Doloris. 1780 р.
98. Загальний вигляд Святодухівської церкви у Львові. Рис. Антона Пилиховського. Кінець XIX ст.
99. Іван Щуровський. Іконостас Святодухівської церкви у Львові. 1784 р.

До матеріалу ***М. Гелитович***

100. Благовіщення. Остання третина XVI ст. *Дошка, темпера.* Національний музей у Львові. Кат. 1.
101. Богоявлення (Хрещення). Остання третина XVI ст. *Дошка, темпера.* Національний музей у Львові. Кат. 2.
102. Зцілення розслабленого. Остання третина XVI ст. *Дошка, темпера.* Національний музей у Львові. Кат. 9.
103. Воскресіння Христове. Остання третина XVI ст. *Дошка, темпера.* Національний музей у Львові. Кат. 10.
104. Пророк Ілля. Остання третина XVI ст. *Дошка, темпера.* Національний музей у Львові. Кат. 13.
105. Богородиця Одигітрія з похвалою. Друга половина XVI ст. *Дошка, темпера.* Національний музей у Львові. Кат. 14.
106. Спас у славі. Друга половина XVI ст. *Дошка, темпера.* Національний музей у Львові. Кат. 15.
107. Розп'яття. Друга половина XVI ст. *Дошка, темпера.* Національний музей у Львові. Кат. 18.

До матеріалу ***Я. Мовчана***

108. Дем'ян Роєвич. Богородиця Одигітрія. 1666 р. Іконостас церкви Різдва Богородиці у Боброїдах.
109. Дем'ян Роєвич. Богородиця Одигітрія. Близько 1680 р. Іконостас Вознесенської церкви у Волиці-Деревлянській.

До матеріалу ***В. Пуцка***

110. Григорій Босикович. Св. Микола Милецький. 1532 р. Ікона не збереглася.
111. Микола Милецький. Посвячення в єпископи. XVI ст. Ікона не збереглася.

До матеріалу ***В. Вуйцика***

112. Іконостас Успенської церкви в с. Вербові Бережанського р-ну Тернопільської обл.
113. Царські врата. Іконостас Краснопущанського монастиря с. Вербова Бережанського р-ну Тернопільської обл.
114. Царські врата. 1908 р. Іконостас церкви св. Онуфрія у Львові.
115. Царські врата. 1740-ві роки. Іконостас церкви св. Миколая у Бучачі Тернопільської обл.

До матеріалу ***Г. Кос***

116. Невідомий автор. Портрет Дашкевичевої. XVIII ст. Львівська галерея мистецтв.
117. Невідомий автор. Олександр (?) Дашкевич. XVIII ст. Львівська галерея мистецтв.

До матеріалу ***О. Сидор-Ошуркевич***

118. Плащаниця. Церква с. Жиравки Львівської обл. Перша половина XV ст. Національний музей у Львові.
119. Молитовний ряд опліччя фелона. Церква Золочева Львівської обл. Кінець XV ст. Національний музей у Львові.
120. Іван Золотоустий. Молитовний ряд опліччя фелона. Фраґмент. Церква Золочева Львівської обл. Кінець XV ст. Національний музей у Львові.
121. Плащаниця. Молдова (?). Початок XVI ст. Національний музей у Львові.
122. Єпитрахиль. Греція. Кінець XV ст. Національний музей у Львові.
123. Єпитрахиль. Молдова. Перша половина XVI ст. Національний музей у Львові.
124. Єпитрахиль. Фраґмент. Греція або Сербія. XVI ст. Національний музей у Львові.
125. Єпитрахиль. Молдова (зі скиту Манявського). Середина XVI ст. Національний музей у Львові.
126. Нашивки: 1. Христос. Фраґмент єпитрахилі (?). Молдова. XVI ст.; 2. Ангел. Молдова (?). XVI ст. Національний музей у Львові.
127. Воздух. Південно-Східна Європа. XVI ст. Національний музей у Львові.
128. Фелон. Перша половина XVI ст. Національний музей у Львові.
129. Фраґмент стули. Польща. XVI ст. Національний музей у Львові.

До матеріалу ***О. Юрчишин***

130. Ґравер Ілля. Ілюстрація № 1 до панегірика Пилипа Баєвського „Choreae bini solis et lunae...". Київ. 1645 р. *Мідерит.*
131. Ґравер Ілля. Ілюстрація № 2 до панегірика Пилипа Баєвського „Choreae bini solis et lunae...". Київ. 1645 р. *Мідерит.*
132. Ґравер Ілля. Ілюстрація № 3 до панегірика Пилипа Баєвського „Choreae bini solis et lunae...". Київ. 1645 р. *Мідерит.*
133. Ґравер Ілля. Ілюстрація до панегірика Пилипа Баєвського „Sancti Petri metropolitae...". Київ. 1645 р. *Мідерит.*

До матеріалу ***Т. Куценко***

134. І. Щирський (?). Богоматір виходить з печери. Кінець XVII — початок XVIII ст. *Мідерит.* Чернігівський художній музей.
135. І. Щирський (?). Богоматір стоїть під деревом і топче ногами смерть. Кінець XVII — початок XVIII ст. *Мідерит.* Чернігівський художній музей.
136. І. Щирський (?). Богоматір стоїть на землі і топче диявола. Кінець XVII — початок XVIII ст. *Мідерит.* Чернігівський художній музей.
137. І. Щирський (?). Богоматір стоїть на хмарах і коронує дерево. Кінець XVII — початок XVIII ст. *Мідерит.* Чернігівський художній музей.
138. І. Щирський (?). Богоматір стоїть на хмарах з розкритими руками. Кінець XVII — початок XVIII ст. *Мідерит.* Чернігівський художній музей.

До матеріалу ***Л. Волошин***

139. Святослав Гординський. Видобування піску. Париж. Початок 1930-х років. *Олія, фанера.*
140. Святослав Гординський. Місячна ніч над Сеною. Нотр-Дам. Кінець 1920-х років. *Олія, картон.*

141. Святослав Гординський. Сільвія. Ілюстрація до драми І. Крушельницького „Спір за Мадонну Сільвію“.
142. Святослав Гординський. Обкладинка до журналу „Нові шляхи“. 1931 р.
143. Святослав Гординський. Обкладинка до книги Гуго Гофмансталя „Лірика“. 1934 р.

До матеріалу ***Ф. Петрякової***

144. Ханукальні свічники. Любича-Королівська Львівської обл. 1880—1890 роки. *Фаянс, мазковий поліхромний розпис.* Музей етнографії та художнього промислу НАН України.
145. Коробки для маци: 1 — Любича-Королівська Львівської обл. 1880—1900 роки. Музей етнографії та художнього промислу НАН України; 2 — Потилич Львівської обл. Кінець XIX — початок XX ст. *Фаянс, мазковий поліхромний розпис.* Музей етнографії та художнього промислу НАН України.
146. Поздоровчі тарілочки (для церемонії вінчання): 1 — Потилич Львівської обл. Кінець XIX — початок XX ст. *Фаянс, мазковий поліхромний розпис.* Музей етнографії та художнього промислу НАН України. Напис: „Мазолтов“ („На щастя“); 2 — Любича-Королівська Львівської обл. 1880—1900 роки. *Фаянс, мазковий поліхромний розпис.* Музей етнографії та художнього промислу НАН України. Напис: „Мазолтов“ („На щастя“).
147. Миска. Любича-Королівська Львівської обл. 1880 — початок XX ст. *Фаянс, мазковий поліхромний розпис.* Музей етнографії та художнього промислу НАН України.
148. Миска-таця. Любича-Королівська Львівської обл. 1880—1900 роки. *Фаянс, мазковий поліхромний розпис.* Музей етнографії та художнього промислу НАН України.

До матеріалу ***Р. Грималюк***

149. Вітраж сходової клітки будинку № 15 на просп. Свободи. Архітектор Ю. Захарієвич. 1892 р. Tiroler Glasmalerei, 1893.
150. Вітраж сходової клітки будинку № 3 на вул. Коперника. Реконструкція 1907—1908 років. Архітектори Й. Сосновський і Ю. Захарієвич. Krakowski Zakład witraży i mozaik. S. G. Żeleński. R. 1910.
151. Вітраж сходової клітки будинку № 17—19 на просп. Т. Шевченка у Львові. Фраґмент. Архітектурне бюро І. Левинського (1907—1911). Krakowski Zakład witraży i mozaik. S. G. Żeleński. R. 1908.
152. Вітраж сходової клітки будинку № 9 на вул. Січових Стрільців. Фраґмент. Реконструкція початку 1910—1911 років. Архітектор В. Дембінський. Krakowski Zakład witraży i mozaik. S. G. Żeleński. R. 1911.

До матеріалу ***О. Купчинського***

153. Іван Старчук. Фото. 1940 р.
154. Найважливіші праці Івана Старчука 1929—1938 рр.
155. Викладачі та студенти Інституту археології Львівського університету. Стоять за столом (справа наліво): Іван Старчук, Казимир Маєвський, Едмунд Булянда та ін. 1934 р.
156. Науковці Інституту археології Львівського університету в Константинополі, біля собору св. Софії. Перший зліва стоїть Іван Старчук. 1931 р.
157. Іван Старчук під час археологічної експедиції у Греції. 1931 р.
158. Іван Старчук в Англії. Лондон. Hyde Park Serpentine. 20 серпня 1932 р.

TABLE OF CONTENTS

ARTICLES

SOURCES

REVIEWS AND BIBLIOGRAPHY